جـان پـيير ڤرنان
پـيير ڤيدال ناكيه

الأسـطورة والتراجيديـا في اليونــان القديمــة

ترجمة
د. حنان قصاب حسن

الأهـالي

الأسطورة والتراجيديا في اليونان القديمة

* الأسطورة والتراجيديا في اليونان القديمة
* تأليف: جان پيير ڤرنان / پيير ڤيدال ناكيه
* ترجمة: د. حنان قصاب حسن
* الطبعة الأولى ١٩٩٩

Jean Pierre Vernant
Pierre Vidal - Naquet
Mythe et tragédie
Editions François Maspero/ textes à lappui, 1972

Livre publié en collaboration avec
Le Ministère français des Affaires Etrangères
Et les Services Culturels
de l'Ambassade de France en Syrie

صدر هذا الكتاب بالتعاون مع
وزارة الخارجية الفرنسية وقسم الخدمات الثقافية
في السفارة الفرنسية في سورية

الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع
سورية - دمشق - ص.ب: ٩٥٠٣ - فاكس: ٣٣٣٥٤٢٧
هاتف: ٣٣٢٠٢٩٩ - ٢٢١٣٩٦٢ - تلكس: ٤١٢٤١٦
بريد الكتروني: ahali@cyberia.net.lb

Al Ahali printing Publishing & Distribution
Syria - Damascus - P.O.Box: 9503 - Fax: 3335427
Tel: 3320299 - 2213962 - Tlx: 412416 sy
Email: ahali@cyberia.net.lb

العنوان الأصلي للكتاب
Pierre Vernant - Naquet
Mythe et Tragédie en Grèce Ancienne
François Maspero/ textes à lappui, 1972

مقدمة المؤلفَين

إن كنا نجمع في هذا القسم الأول ـ الذي سيتلوه سريعاً جزء ثان ـ سبع دراسات منشورة في فرنسا وفي الخارج، فذلك لأن هذه الأعمال تندرج في مخطط بحث قمنا به بشكل مشترك منذ عدة سنوات، ويعود في أصوله إلى دروس لوي غيرنيه(1).

الأسطورة والتراجيديا، ما الذي نقصده بهذا العنوان؟ التراجيديات ليست أساطير، وهذا معروف. بل إننا نستطيع أن نقول على العكس أن النوع التراجيدي قد ظهر في نهاية القرن السادس عندما كانت لغة الأساطير قد توقفت عن التأثير على الواقع السياسي للمدينة. ذلك أن العالم التراجيدي يتوضع ما بين عالمين، وتلك المرجعية المزدوجة إلى الأسطورة التي تم النظر إليها آنذاك على أنها تنتمي إلى زمن قد انقضى لكنه ما زال حاضراً في الوعي، وإلى قيم جديدة تطورت بسرعة كبيرة في المدينة أثناء حكم بسيسترات وكليستين وتيميستوكل وبيريكليس، هذه المرجعية هي التي تعطي التراجيديا واحدة من ملامح فرادتها وهي التي تشكل النابض الذي يدفع الفعل التراجيدي ذاته إلى الأمام. ففي الصراع التراجيدي يبدو البطل والملك والطاغية ملتزمين تماماً بالتقاليد البطولية والأسطورية، لكن حلّ الدراما يفلت من أيديهم ـ وهذا الحل لا يقدمه في أي حال من الأحوال البطل الفردي، وإنما يعبر عن انتصار القيم الجماعية التي فرضتها المدينة الديموقراطية الجديدة.

ما هي المهمة الملقاة على عاتق المحلل في هذه الشروط؟ إن معظم الدراسات المجموعة في هذا الكتاب تعود إلى ما اصطُلح على تسميته الدراسات البنيوية. لكن الخلط ما بين هذا النوع من القراءة وبين التحليل الصرف للأساطير هو خطأ شنيع. فتقنيات التفسير يمكن أن تكون متقاربة، لكن غاية البحث هي بالضرورة شئ آخر

(1) انظر جان بيير ڤرنان، «التراجيديا الإغريقية حسب لوي غيرنيه» تحية إلى لوي غيرنيه، باريس ١٩٦٦ ص٣١ ـ ٣٥.

تماماً. ولا شك في أن تفكيك روامز الأسطورة يتم في البداية تبعاً لمفاصل الخطاب (الشفهي أو المكتوب)، لكن هدفه الأساسي هو كسر طوق الرواية الأسطورية من أجل الكشف فيها عن العناصر الأولية التي يجب أن تُجابه بدورها مع العناصر التي تقدمها الروايات الأخرى للأسطورة نفسها أو للمجموعات الخرافية المختلفة. فبدلاً من أن ينغلق السرد الأوليّ على ذاته لكي يشكل في مجمله عالماً وحيداً، نراه على العكس ينفتح في كل واحدة من مراحله على كل النصوص الأخرى التي تعتمد نفس نظام الترميز الذي يجب الكشف عن مفاتيحه. وبهذا المعنى فإن كل الأساطير بالنسبة للمختص بالأسطورة، سواء كانت غنية أو فقيرة تقع على نفس المستوى ولها نفس القيمة من وجهة النظر الاستكشافية، ولا يمكن لواحدة منها أن تتمتع بمزية أن تكون الوحيدة الصالحة. والتميز الوحيد الذي يمكن للمحلل أن يعطيه لإحدى هذه الروايات هي أن يختارها لتسهيل العمل كنموذج إرجاعي خلال البحث والاستقصاء.

إن التراجيديات الإغريقية التي حاولنا أن ندرسها في هذه الصفحات تشكل موضوعاً مختلفاً تماماً. فهي أعمال مكتوبة، ومنتجات أدبية لها صفاتها الفردية التي تميزها في المكان والزمان، وليس لأي منها في حقيقة الأمر ما يوازيها. فمسرحية أوديب ملكاً لسوفوكلس ليست نسخة من نسخ أخرى لأسطورة أوديب. والبحث لا يمكن أن يؤدي لنتيجة إلا إذا ما أخذ بعين الاعتبار معنى ونية الدراما التي قُدّمت في أثينا حوالي ٤٢٠ ق.م. لكن ماذا نقصد بمعنى ونية الدراما؟ من نافل القول أن نوضح أن هدفنا ليس معرفة ما كان يدور في رأس سوفوكليس حين كان يكتب مسرحيته. فالكاتب لم يترك مذكرات، ولا باح بشئ لمن حوله؛ وحتى ولو كان قد فعل ذلك، فإننا لن نملك في تلك الحالة سوى وثائق إضافية يجب أن نخضعها مثل غيرها إلى التفكير النقدي. إن النية التي نتحدث عنها يتم التعبير عنها في العمل نفسه وفي بنيته وتنظيمه الداخلي، وليست هناك أية طريقة لنعود بها من العمل إلى مؤلفه. كذلك فإنه بالرغم من إدراكنا للطابع التاريخي الصرف للتراجيديات الإغريقية، فإننا لا نحاول أن نستكشف الخلفية التاريخية لكل مسرحية بالمعنى الدقيق للكلمة. هناك كتاب رائع يروي تاريخ أثينا عبر أعمال يوريبيدس(٢)، لكننا

(٢) غوسنس، يوريبيدس وأثينا، بروكسيل، ١٩٦٠.

نشكك بإمكانية القيام بمهمة مماثلة فيما يتعلق بأعمال أسخيلوس وسوفوكلس، والمحاولات التي تمت في هذا الاتجاه لا تبدو لنا مقنعة للغاية. ولا شك في أنه من المسموح أن نفكر أن الوباء الذي يتم وصفه في بداية مسرحية أوديب ملكاً فيه شئ من الطاعون الذي اجتاح أثينا في ٤٣٠، لكنه من الممكن دائماً أن نلاحظ أن سوفوكلس قد قرأ الإلياذة التي تحتوي هي أيضاً على ذكر لوباء هدد مجموعة بكاملها. وفي نهاية الأمر فإن الإضاءة التي يحملها مثل هذا المنهج للعمل ليست ذات فعالية كبيرة.

إن تحليلاتنا تتناول في الواقع مستويات مختلفة. فهي تندرج في إطار سوسيولوجيا الأدب وما يمكن أن نسميه الأنتروبولوجيا التاريخية. ونحن لا نزعم تفسير التراجيديا من خلال تقليصها إلى بعض الشروط التاريخية. إننا نجهد لكي نستوعبها في كل أبعادها كظاهرة اجتماعية وجمالية وبسيكولوجية بحتة. والمشكلة ليست في إعادة أحد هذه المظاهر إلى المظاهر الأخرى، وإنما في فهم كيفية تمفصل وتضافر هذه المظاهر لتشكل حدثاً إنسانياً وحيداً من نوعه، أو لتشكل اختراعاً يتبدى في التاريخ بأوجه ثلاثة: كواقع اجتماعي مع تأسيس المسابقات التراجيدية، وكإبداع جمالي مع ظهور جنس أدبي جديد، وكتحول بسيكولوجي مع انبثاق وعي وإنسان تراجيدي، وهذه الأوجه الثلاثة تحدد نفس الموضوع وتنتمي إلى نفس نظام التفسير.

إن أبحاثنا تفترض مجابهة دائمة بين مفاهيمنا الحديثة وبين المقولات التي يتم طرحها في التراجيديات القديمة. فهل يمكن لمسرحية أوديب ملكاً أن تُفسّر على ضوء علم النفس؟ وكيف يتشكل في التراجيديا معنى المسؤولية والتزام القائم بالفعل بأفعاله، وهو ما نسميه اليوم الوظيفة البسيكولوجية للإرادة؟ إن طرح هذه المشاكل يعني أن نطالب بتشكل حوار واع وتاريخي صرف بين قصد العمل وبين العادات الذهنية للمفسر، وأن يساعد هذا الحوار على استكشاف الفرضيات التي تكون غالباً لاواعية للقارئ المعاصر لكنها تجبره ضمن براءة قراءته المزعومة للعمل أن يضع نفسه موضع تساؤل.

لكن ذلك ليس إلا نقطة انطلاق. فالتراجيديات الإغريقية مثلها مثل أي عمل أدبي، تذرعها أحكام مسبقة وفرضيات مسبقة تشكل بالنسبة للحضارة التي هي

أحد التعابير عنها ما يشبه الإطار الذي يتم فيه المُعاش اليومي. إن التعارض بين الصيد والتضحية مثلا والذي استطعنا أن نستفيد منه من أجل تحليل الأورستية ليس سمة مميزة للتراجيديا؛ وإننا نستطيع أن نجد آثاره في كثير من النصوص عبر عدة قرون من التاريخ الإغريقي؛ وهي نصوص تفرض علينا لكي نفسرها بشكل صحيح أن نتساءل عن طبيعة التضحية نفسها كإجراء مركزي في الديانة الإغريقية، وعن الموقع الذي كان يشغله الصيد في حياة المدن وفي الفكر الإسطوري معاً. يبقى أن نذكر أن ما يُعالج هنا ليس التعارض بين الصيد والتضحية في حد ذاته، وإنما الطريقة التي يغذي بها هذا التعارض عملاً أدبياً بحتاً. وبنفس الطريقة، حاولنا أن نجابه بين الأعمال التراجيدية وبين ممارسات دينية أو مؤسسات اجماعية معاصرة. وهكذا تراءى لنا أن مسرحية أويب ملكاً يمكن أن تتوضح من خلال مقارنة مزدوجة - مقارنة مع ممارسة طقسية هي الفارماكوس «التضحية بكبش فداء»، ثم مع إجراء سياسي محدد تماماً في الزمن طالما أنه لا يظهر في أثينا قبل إصلاحات كليستين (٥٠٨) وأنه يختفي قبل التراجيديا الكلاسيكية نفسها بقليل، وأعني به الأوستراسيم «النبذ»[٣]. كذلك حاولنا أن نظهر للعيان بعداً مجهولاً في مسرحية فيلوكتيت من خلال رجوعنا إلى ممارسة كان الأثيني الشاب يتحول فيها إلى مواطن كامل، وهي ممارسة الفتوة. ولا حاجة للتذكير بأننا لا نحاول من خلال هذه التحليلات أن نكشف سراً غامضاً. فسيان إن كان سوفوكلس قد فكر أو لا بالأوستراسيسم أو بنظام الفتوة عندما كتب مسرحياته. ذلك أننا لا نعرف ولن نعرف عن ذلك شيئاً، بل أننا لسنا متأكدين بأن السؤال نفسه له معنى. إن ما نريد أن نثبته هو أنه في التواصل الذي كان ينعقد بين الشاعر وجمهوره، كان الأوستراسيسم أو نظام الفتوة يشكلان إطاراً لمرجعية مشتركة، وخلفية تجعل بنى المسرحية ذاتها تبدو واضحة.

وأخيراً، وبعيداً عن هذه التعارضات، هناك خصوصية العمل التراجيدي نفسه. فأوديب ليس كبش فداء تتم التضحية به للخلاص من الخطيئة، ولا هو منبوذ مبعد عن المدينة. إنه شخصية في التراجيديا وقد وضعه الشاعر في مفترق القرار، فوجد نفسه أمام خيار حاضر دائماً ولا ينى يعود. كيف تمفصل خيار البطل هذا على طول

(٣) أول ممارسة فعلية للنبذ (الأوستراسيسم) حصلت في ٤٨٧، وآخر ممارسة في ٤١٧ أو ٤١٦.

العمل؟ كيف يمكن للخطاب أن يتوافق مع الخطاب الآخر، وتحت أي شكل؟ وكيف يمكن للشخصية التراجيدية أن تدخل في العمل نفسه، أو بتعبير آخر كيف يمكن لزمن كل شخصية أن يدخل في مسار الميكانيكية التي حضرتها الآلهة؟ تلك هي بعض الأسئلة التي طرحناها على أنفسنا. وإن القارئ ليفهم بدون كبير عناء أن هناك أسئلة أخرى كثيرة، وأن الأجوبة التي قدمناها ليست سوى اقتراحات. وهذا الكتاب ليس سوى بداية ونحن نتمنى أن نكمله. لكننا واثقين بأنه إن كان هذا النمط من الأبحاث له مستقبل، فإن آخرين سيأتون ليتابعوا البحث الذي بدأناه بطريقتهم الخاصة(٤).

جان پيير ڤرنان و پيير ڤيدال ناكيه

(٤) كثير من الدراسات التي تم إعادة نشرها في هذا الجزء من الكتاب قد تم تعديلها وتصليحها، وفي بعض الأحيان توسيعها بمعالجات جديدة. وإننا نود أن نشكر السيدة ديتيين التي كان عونها لنا كبيراً في حمل هذا النص إلى شكله النهائي وتقديمه بشكل صحيح. كذلك نوجه شكرنا لأصدقائنا الذين أحبوا أن ينقلوا لنا ملاحظاتهم، وعلى الأخص السيدة ديتيين والسادة غوتييه وغولدشميدت، وكذلك السيد ماكينو الذي حضر المسودة للطباعة ـ المؤلفان ـ.

I

الفصل الأول

اللحظة التاريخية لظهور التراجيديا في اليونان: بعض الشروط الاجتماعية والبسيكولوجية

خلال نصف القرن الماضي، كانت تساؤلات المختصين باليونانيات تنصب بشكل خاص على أصول التراجيديا(*). وإذا كانوا قد قدموا حول هذه المسألة أجوبة قاطعة، فإن ذلك لا يؤدي بالضرورة إلى حل معضلة التراجيديا. فالأساسي فيها يمكن أن يظل مبهماً، ونعني به التجديد الذي حملته التراجيديا الأتيكية، والذي جعل منها على مستوى الفن والمؤسسات الاجتماعية والبسيكولوجيا الإنسانية أمراً مبتكراً. فالتراجيديا من حيث هي جنس أدبي جديد من نوعه، وله قواعده وصفاته المميزة، قد أسست في نظام الأعياد العامة للمدينة نوعاً جديداً من العروض. وبالإضافة إلى ذلك فإنها كشكل تعبير خاص تعكس ملامح من التجربة الإنسانية لم تكن قد عُرفت حتى ذلك الوقت. إنها تشكل مرحلة في تكوين الإنسان الداخلي والذات المسؤولة. إنها ظاهرة تبدّت بصفات محكمة من خلال ملامح ثلاثة هي: النوع التراجيدي، العرض التراجيدي والإنسان التراجيدي.

يبدو إذن أن مشكلة الأصول هي بمعنى من المعاني مشكلة مزيفة. وقد يكون من الأفضل الحديث عما سبق التراجيديا. بل قد يكون من الضروري ملاحظة أن هذه السوابق تتوضع على مستوى مغاير لمستوى الواقعة التي تتطلب تفسيراً. فهي ليست بنفس الأهمية، وهي غير قادرة على أن تعلّل مفهوم التراجيدي بحد ذاته. وهنا نأتي بمثال: إن القناع يمكن أن يشير إلى قرابة ما بين التراجيديا وبين احتفالات التقنّع الطقسية. لكن القناع التراجيدي بطبيعته وبوظيفته هو شئ مختلف تماماً عن التنكر الديني. إنه قناع إنساني وليس تنكراً بهيئة حيوان، ووظيفته جمالية ولم تعد طقسية. إن القناع يستطيع بالإضافة إلى أشياء أخرى أن يفيد في التأكيد على المسافة والتباين بين العنصرين اللذين يشغلان موقع التمثيل التراجيدي، وهما عنصران متقابلان لكنهما في

(*) هذا النص منشور في Antiquas graeco-romana ac tempora nostra براغ، ١٩٦٨، الصفحات من ٢٤٦ - ٢٥٠.

الوقت نفسه متضامنان بشكل حميم. فمن جهة لدينا الجوقة، وهي شخصية جماعية تجسدها مجموعة من المواطنين، ويبدو أنها كانت من حيث المبدأ غير مقنّعة، وإنما متنكرة فقط؛ ومن الجهة الأخرى هناك الشخصية التراجيدية التي كان يؤديها ممثل محترف، والتي يعطيها قناعها ملامح فردية تميزها عن المجموعة المغفلة للجوقة. وهذه الفردية لا تجعل بأي شكل من الأشكال من لابس القناع ذاتاً بسيكولوجية، أي شخصاً فردياً. على العكس، كان القناع يلحق الشخصية التراجيدية بفئة إجتماعية ودينية محددة للغاية هي فئة الأبطال. إنه يجعل من الشخصية التراجيدية تجسيداً لإحدى تلك الكائنات الإستثنائية التي تثبتت خرافتها في التقاليد البطولية التي كان يتغنى بها الشعراء، والتي كانت تشكل بالنسبة لليونانيين في القرن الخامس قبل الميلاد أحد أبعاد ماضيهم. وهو ماض بعيد انقضى يتعاكس مع نظام المدينة، لكنه مع ذلك ظل حياً في الديانة المدنية التي تحتل فيها عبادة الأبطال، وهي عبادة كان يجهلها هوميروس وهسيودوس، مكاناً متميزاً. هناك إذن نوع من القطبية في التقنية التراجيدية بين عنصرين: الجوقة، وهي كائن جماعي ومغفل، ويقتصر دورها على التعبير من خلال التأوهات والآمال والأحكام عن مشاعر المتفرجين الذين يشكلون الجماعة المدنية؛ والشخصية فردية الملامح التي يشكل فعلها مركز الدراما، والتي تمثل بطلاً من زمن آخر يختلف مصيره بشكل أو بآخر عن المصير العادي للمواطن.

وفي مقابل هذه الازدواجية بين الجوقة والبطل التراجيدي، نجد على مستوى لغة التراجيديا نفسها ثنائية: فمن جهة هناك غنائية الجوقة، ومن جهة أخرى شكل حواري عروضه أقرب إلى النثر تتحدث به الشخصيات الأساسية في الدراما. هذه اللغة التي تُقرّب الشخصيات التراجيدية من الإنسان العادي لا تجعلها حاضرة على الخشبة وحسب، بل أكثر من ذلك. فالمناقشات التي تجعل الشخصيات تتجابه فيما بينها أو مع الجوقة تضعها موضع جدل؛ إنها تصبح أمام أعين المتفرجين مثاراً للتساؤلات. كذلك فإن الجوقة في المقاطع المغناة لا تتغنى بالفضائل النموذجية للبطل، كما في التقاليد الشعرية لسيمونيد Simonide أو بيندار Pindare، بقدر ما تعبر عن قلقها تجاهه وتساؤلاتها حوله. وهذا يعني أن البطل في الإطار الجديد للألعاب التراجيدية لم يعد يشكل نموذجا ؛ لقد صار بالنسبة لنفسه وبالنسبة للآخرين مشكلة.

هذه الملاحظات المبدئية تسمح لنا على ما يبدو أن نحيط بالحدود التي تُطرح من خلالها مشكلة التراجيديا. فالتراجيديا اليونانية تبدو كلحظة تاريخية محددة بشكل

دقيق ومؤرخة؛ إذ أننا نراها تولد في أثينا وتزدهر وتنحدر خلال قرن من الزمن تقريباً. لماذا؟ لا يكفي أن نشير إلى أن التراجيدي كمفهوم يعكس وعياً ممزقاً، وإحساساً بالتناقضات التي تجعل الإنسان يقف ضد ذاته، وإنما يجب أن نبحث عن المستوى الذي تتوضع فيه في اليونان التعارضات التراجيدية، وعن ماهية مضمونها، وعن الشروط التي جعلتها ترى النور.

هذا الجانب تناوله لوي غيرنيه Louis Gernet من خلال تحليل مفردات وبنية كل عمل تراجيدي[1]. لقد استطاع أن يظهر من خلال هذا التحليل أن المادة الحقيقية للتراجيديا نفسها هي الفكر الاجتماعي الخاص بالمدينة، وعلى الأخص الفكر الحقوقي الذي كان في خضم تكوينه. إن وجود مفردات قانونية تقنية لدى المؤلفين التراجيديين يؤكد على القرابة بين المواضيع المفضلة في التراجيديا وبين بعض الحالات التي تعود لصلاحيات المحاكم؛ هذه المحاكم التي كان تأسيسها أحدث من أن يسمح بالإحساس الكامل بجدة القيم التي كانت الدافع لقيامها، والتي كانت تنظم طريقة العمل فيها. ولقد كان الشعراء التراجيديون يستخدمون هذه المفردات القانونية وهم يتلاعبون عمداً بقصورها وعدم دقتها وإبهامها. فغموض بعض التعابير وانزلاقات المعنى فيها وتناقض استعمالاتها يكشف عن الخلاف الموجود داخل الفكر الحقوقي نفسه، كما يعكس أيضاً صراع هذا الفكر الحقوقي مع تقاليد دينية وأفكار أخلاقية كانت مجالاتها ما تزال متداخلة مع مجالاته، رغم أنه قد بدأ فعلياً بالتمايز عنها.

ذلك أن القانون ليس بناء منطقياً. لقد تشكّل تاريخياً انطلاقاً من إجراءات «قبل حقوقية» انبثق منها وتعارض معها، ومع ذلك ظل جزئياً متضامناً معها. لا توجد لدى اليونانيين فكرة حق مطلق مؤسس على مبادئ وينتظم في نظام متجانس. بالنسبة لهم هناك درجتان من القانون. ففي أحد القطبين يستند القانون على سلطة الوقائع، وعلى الإلزام والقسر، وفي القطب الآخر نجده يدور حول سلطات مقدسة مثل نظام العالم وعدالة زيوس. وهو يطرح أيضاً مشاكل أخلاقية تمس مسؤولية الإنسان. من وجهة النظر هذه يمكن أن تبدو الـ Díké الإلهية نفسها كتيمة وغير مفهومة. فهي تتضمن بالنسبة للبشر شيئاً من القدرة الفجة التي لا يمكن تفسيرها

(١) هذا التحليل موجود ضمن الدروس الملقاة في المدرسة العملية للدراسات العليا، والتي لم يتم نشرها.

عقلانياً. كذلك نرى في مسرحية «المستجيرات» مفهوم الـ krátos يتأرجح بين معنيين متعاكسين. فهو يدل تارة على السلطة الشرعية وعلى الهيمنة المستندة إلى أسس حقوقية، وتارة أخرى على القوة الفجة التي تأخذ شكل عنف يقف في الموقع المعاكس تماماً للحق والعدالة. ونفس الشئ نجده في مسرحية «أنتيغونا» حيث يمكن لكلمة nómos أن تُستخدم من قبل الشخصيات المختلفة بحيث تدل على قيم متناقضة تماماً. إن ما تُظهره التراجيديا هو díké تتصارع مع díké أخرى، وقانون لم يتثبت بعد، يبدل مواقعه ويتحول إلى عكسه. لا شك في أن التراجيديا شئ مختلف تماماً عن النقاش الحقوقي. فموضوعها هو الإنسان الذي يعيش بحد ذاته هذا النقاش، والذي يضطر لاعتناق خيار حاسم، ولتوجيه أفعاله في عالم من القيم المبهمة حيث لا شئ مستقر أو أحادي المعنى.

تلك هي أول ملامح الصراع في المادة التراجيدية. هناك ملمح آخر مرتبط بالأول بشكل وثيق. لقد رأينا أن التراجيديا طالما بقيت حية قد استقت مواضيعها من خرافات الأبطال. وهذا التجذر في تقاليد الروايات الأسطورية يفسر على أكثر من صعيد وجود تعابير دينية بائدة لدى التراجيديين العظام أكثر مما هو الحال لدى هوميروس. ومع ذلك فإن التراجيديا تحافظ على المسافة التي تفصلها عن أساطير الأبطال التي تستقي منها والتي تنقلها بتصرف كبير. إنها تضع تلك الأساطير موضع البحث. فهي تقابل ما بين القيم البطولية والتصورات الدينية القديمة، وبين أشكال الفكر الجديدة التي رافقت ظهور القانون في إطار المدينة. والواقع أن أساطير الأبطال ترتبط بسلالات ملكية وبـ géné من النبلاء تمثل بالنسبة للمدينة، على صعيد القيم والممارسات الاجتماعية وأشكال التدين والتصرفات الإنسانية، ذلك الشئ بالذات الذي اضطرت المدينة لإدانته ورفضه، ذلك الشئ الذي كان لا بد لها أن تناضل ضده لكي تتأسس، وفي الوقت نفسه، ذلك الشئ الذي تأسست انطلاقاً منه، والذي ظلت متضامنة معه بشكل عميق.

إن اللحظة التراجيدية هي إذن اللحظة التي انحفرت فيها في قلب التجربة الاجتماعية مسافة. وهي مسافة أكبر من أن تسمح للتعارض بين الفكر الحقوقي والسياسي من جهة والتقاليد الأسطورية والبطولية من جهة أخرى أن يرتسم بشكل واضح. ومع ذلك فهي مسافة قصيرة لدرجة يظل معها الإحساس بالصراع بين القيم مؤلماً، كما تظل المجابهة بين هذه القيم دائرة دون توقف. والوضع هو نفسه فيما يتعلق

بمشاكل المسؤولية الإنسانية كما طُرحت خلال تطور القانون في مراحل التلمس الأولى. هناك وعي مأساوي بالمسؤولية عندما تكون الأصعدة الإنسانية والإلهية متمايزة بشكل يكفي لجعلها تتعارض، دون أن تتوقف في الوقت نفسه عن أن تظهر متلاحمة. والمعنى المأساوي للمسؤولية ينبثق عندما يصبح الفعل الإنساني موضع تفكير ونقاش، دون أن يكون قد اكتسب بعد استقلالية تجعله يكتفي كلية بذاته. إن المجال الخاص بالتراجيديا يتوضع في تلك المنطقة الحدودية التي تتمفصل فيها الأفعال الإنسانية مع القدرات الإلهية، وحيث تكشف هذه الأفعال الإنسانية عن معناها الحقيقي الذي يجهله أولئك الذين قاموا بها ويتحملون مسؤوليتها. الأفعال الإنسانية تكشف معناها الحقيقي عندما ترتبط بنظام لا يستطيع الإنسان الإحاطة به لأنه يتجاوزه.

هنا نستطيع أن نفهم بشكل أفضل أن التراجيديا هي لحظة، وأن ازدهارها يتوضع بين تاريخين يحددان موقفين من العرض التراجيدي: في البداية، لدينا غضب صولون Solon الذي ترك ساخطاً أحد أوائل العروض المسرحية التي سبقت تأسيس المسابقات التراجيدية. وحسب رواية بلوتارك Plutarque، فإن تسبيس Thespis دافع عن العرض قائلا بأن الأمر لا يتعدى كونه لعبة. لكن المشرّع العجوز الذي كان قلقاً من مطامح بيسيسترات Pisistrate المتزايدة، أجاب بأن الوقت سيُظهر سريعاً نتائج مثل هذه الأعمال المتَخيّلة على العلاقات بين المواطنين. فبالنسبة للحكيم والمشرع الأخلاقي ورجل الدولة الذي اتخذ على عاتقه تأسيس نظام المدينة على الاعتدال والعقد، والذي اضطر لأن يحطم كبرياء النبلاء، والذي كان يحاول أن يجنب وطنه صلف (húbris) الطاغية، كان الماضي البطولي قريباً وحيّاً لدرجة تجعل عرضه على الخشبة خطيراً. كذلك يمكن أن نحدد نهاية تطور التراجيديا بملاحظة أرسطو عن أغاثون Agathon، وهو الشاب المعاصر ليوريبيدس الذي كان يكتب تراجيديات يخترع حبكاتها بشكل كامل. إن ذلك يعني أن العلاقة مع التقاليد الخرافية صارت من تلك اللحظة وصاعداً متراخية بحيث لم تعد هناك أية ضرورة للجدل مع الماضي «البطولي». إن رجل المسرح يستطيع تماماً أن يتابع كتابة مسرحياته، وأن يخترع بنفسه مجرى حوادثها حسب نموذج يعتقده متناسباً مع أعمال الذين سبقوه. فبالنسبة له، وبالنسبة للجمهور، وبالنسبة للثقافة اليونانية ككل، كان النابض التراجيدي قد انكسر.

o o o

II

الفصل الثاني

التوتر والإلتباس في التراجيديا اليونانية

كيف يمكن للسوسيولوجيا وعلم النفس أن يساهما في فهم التراجيديا اليونانية؟(*) إن هذين العلمين لا يستطيعان بالطبع أن يحلّا محل مناهج التحليل التقليدية الفلسفية والتاريخية. على العكس، لا بد لهما من أن يرتكزا على الأعمال المتعمقة التي قام بها منذ زمن طويل المختصون. لكن السوسيولوجيا وعلم النفس أضافا للدراسات الإغريقية بعداً جديداً. فمن خلال محاولة توضيع الظاهرة التراجيدية في الحياة الاجتماعية لليونان، وتحديد موقعها في التاريخ البسيكولوجي للإنسان الغربي، أبرز هذا العِلمان المشاكل التي لم يواجهها المختصون بالدراسات الهللينية إلا بشكل عابر، ولم يتطرقوا إليها إلا مواربة.

وإننا لنرغب في ذكر بعض هذه المشاكل. لقد ظهرت التراجيديا في اليونان في نهاية القرن السادس. وقبل أن تمر مائة عام كان الدفق التراجيدي قد نضب. وعندما بدأ أرسطو في «فن الشعر» بوضع نظرية التراجيديا، كان قد فقد القدرة على فهم ما هو الإنسان التراجيدي الذي كان قد صار بمعنى من المعاني غريباً عليه. لقد أتت التراجيديا بعد الملحمة والشعر الغنائي، وامّحت في اللحظة التي انتصرت فيها الفلسفة[1]، وقد بدت من حيث هي نوع أدبي تعبيراً عن شكل خاص للتجربة

(*) نشرت نسخة أولى من هذا النص باللغة الإنجليزية تحت عنوان: "Tensions and Ambiguities in Greek Tragedy", *Interpretation: Theory and Practice*, Baltimore, 1969, P. 105 - 121.

(1) حول الطابع المعادي تماماً للتراجيديا في الفلسفة الأفلاطونية، انظر كتاب ڤيكتور غولدشميدت «مشكلة التراجيديا حسب أفلاطون» (Victor Goldschmidt, "Le Problème de la Tragédie d'après Platon", *Questions platoniciennes*, Paris, 1970, p103 - 140)..

وكما يذكر المؤلف في الصفحة ١٣٦ من كتابه، فإن فكرة «خلود» الشعراء لا تكفي لتفسير عداء أفلاطون العميق للتراجيديا. إن كون التراجيديا تمثل «حدثا ما والحياة» هو تماماً ما يجعل منها عكس الحقيقة». وغني عن القول أن الحقيقة المقصودة هي الحقيقة الفلسفية بالطبع، بل وربما....

الإنسانية يرتبط بشروط اجتماعية وبسيكولوجية محددة. إن طابع اللحظة التاريخية التي تتوضع بشكل دقيق في الزمان والمكان يفرضُ بعض القواعد المنهجية لدى تفسير الأعمال التراجيدية. فكل مسرحية تشكل رسالة، وهذه الرسالة متضمنة في نص ومرسومة في بنية خطاب يجب أن يكون على كافة مستوياته موضع تحاليل فيلولوجية وأسلوبية وأدبية ملائمة. لكن هذا النص لا يمكن أن يُفهم بشكل كامل إذا لم يؤُخذ بعين الاعتبار السياق الذي أتى فيه. وهذا السياق هو الذي كان يسمح بتحقيق التواصل بين المؤلف وجمهوره في القرن الخامس قبل الميلاد، وهو الذي يمكن قارئ اليوم من أن يستشف البعد الصحيح للعمل التراجيدي ووزن المعنى الكامن فيه بالكامل.

لكن ما الذي نقصده بالسياق؟ وعلى أي صعيد من أصعدة الواقع يمكن أن نوضّعه؟ وكيف يمكن أن نتخيل علاقته بالنص. إن السياق كما نراه هو سياق ذهني. إنه عالم إنساني من المعاني، وبالتالي فهو مماثل للنص الذي نُرجعه إليه: أدوات كلامية وذهنية، مقولات فكرية، نوعية تفكير، نُظُم للتصور وللمعتقدات وللقيم، نوعية الذائقة، نوعية الفعل وأنماط القائمين بالفعل. قدّ يكون من الممكن أن نتحدث في هذا المجال عن عالم روحي خاص باليونانيين في القرن الخامس قبل الميلاد، لو لم تكن هذه الصيغة تحمل إمكانية جديّة للخطأ. ذلك أن هذه الصيغة تدعو فعلياً للإعتقاد بإمكانية وجود مجال روحي متشكّل قبلاً، وبأنه ما كان على التراجيديا سوى أن تقدم انعكاسه بطريقتها. لكن الواقع يفيد بأنه لا وجود لعالم روحي قائم بذاته يقع خارج الممارسات المختلفة التي يقوم بها الإنسان ويجددها

..... كانت التراجيديا تتعاكس مع ذلك المنطق الفلسفي الذي يقرّ بأنه في حال وجود قضيتين متناقضتين، إن كانت الواحدة منهما صحيحة، فالأخرى يجب أن تكون بالضرورة مغلوطة. من وجهة النظر هذه يبدو الإنسان التراجيدي مرتبطا بمنطق آخر لا يضع حدا قاطعا بين الصحيح والمغلوط: وهذا هو منطق البلاغيين أو المنطق السفسطائي الذي كان، في فترة ازدهار التراجيديا، ما يزال يترك مكانا للغموض لأنه لم يحاول، في نطاق الأسئلة التي يعالجها، أن يُظهر الصلاحية المطلقة لنظرية ما، وإنما أن يبني dissoi lógoi، أي خطابات مزدوجة تتصارع في تعاكساتها دون أن تهدم بعضها بعضا، طالما أن كل واحدة من الحجج المتنافرة تستطيع أن تتغلب على الأخرى حسب رغبة السفسطائي ومن خلال قدرته الكلامية. انظر مارسيل ديتيين، «سادة الحقيقة في اليونان البائدة» (Marcel DETIENNE, *Les Maîres de vérité dans la Grèce archaïque*, Franois Maspero, Paris, 1967, p. 119 - 124).

باستمرار في مجالات الحياة الإجتماعية والإبداع الثقافي. إن كل نوع من المؤسسات، وكل نمط من الأعمال يمتلك عالمه الروحي الخاص الذي كان عليه أن يكوّنه لكي يتأسس كنظام مستقل، وكنشاط متخصص ينتمي إلى مجال خاص في التجربة الإنسانية.

وبهذا المنحى فإن العالم الروحي للديانة يتواجد بأكمله في الطقوس والأساطير وأشكال تجسيد الإلهيّ. كذلك الأمر بالنسبة للقانون الذي أخذ حين تأسيسه في العالم الإغريقي شكل مؤسسات اجتماعية وتصرفات إنسانية ومقولات ذهنية حددت الفكر الحقوقي في تعارضه مع أشكال أخرى من التفكير، وعلى الأخص الدينية منها. والوضع نفسه فيما يتعلق بالمدينة حيث تطور في الوقت ذاته نظام مؤسسات ونظام سلوك وفكر سياسي صرف. وهنا أيضاً يبدو ملفتاً للعيان التناقض بين نظام المدينة **Pólis** وبين الأشكال القديمة الصوفية للسلطة وللفعل الإجتماعي التي حل هذا النظام محلها، هي والممارسات الذهنية التي كانت لصيقة بها. ولا يختلف الأمر بالنسبة للتراجيديا. فهي لا تستطيع أن تعكس واقعاً يمكن أن يكون بشكل أو بآخر غريب عنها. إنها تبني بنفسها عالمها الروحي. وكما لا توجد رؤية تشكيلية وغرض تشكيلي إلا في الرسم ومن خلاله، كذلك فإن الوعي التراجيدي قد وُلد وتطور هو الآخر مع التراجيديا. إن الفكر التراجيدي والعالم التراجيدي والإنسان التراجيدي قد تشكلوا من خلال تعبيرهم عن ذاتهم في إطار نوع أدبي أصيل.

ولكي نستخدم تشبيهاً مكانياً يمكننا أن نقول أن السياق، بالمعنى الذي نفقهه، لا يتوضع إلى جانب الأعمال، وعلى هامش التراجيديا، وهو ليس متراكباً مع النص وإنما يوجد في حالة كمون داخلية فيه. إنه أكثر من سياق؛ إنه «ما تحت النص» الذي يجب على قراءة عالمة أن تستقرئه ضمن سماكة العمل نفسه، ومن خلال حركة مزدوجة هي مسار متناوب من اللف والدوران. لا بد في البداية من توضيع العمل من خلال توسيع مجال الاستقصاء بحيث يمس مجموع الشروط الإجتماعية والروحية التي أثارت ظهور الوعي التراجيدي. لكن من الضروري بعد ذلك أن نركز البحث على التراجيديا وحدها فيما يشكل نزعتها الخاصة، أي الأشكال التي اتخذتها والمواضيع التي عالجتها والمشاكل الخاصة بها. لا يمكن لأي إرجاع لمجالات أخرى من الحياة الاجتماعية كالدين والحق والسياسة والأخلاق أن

يكون صائباً إذا لم نُظهر أيضاً كيف استطاعت التراجيديا من خلال استيعابها للعنصر المستعار وإخضاعه لمنظورها أن تجعله يخضع لتحول حقيقي. ولنأخذ مثالاً: إن الحضور شبه المسيطر في لغة التراجيديين لمفردات الحقوق التقنية، وتفضيلهم لموضوعات جرائم الدم التي تعود لاختصاصات هذه أو تلك من المحاكم، ونوعية الأحكام التي نراها تصدر في بعض المسرحيات، تتطلب من مؤرخ الأدب، إن كان يريد أن يتوصل لفهم القيمة الحقيقية للمصطلحات ولكل العلاقات المتضمنة في الدراما، أن يخرج من اختصاصه ليصبح مؤرخاً للقانون اليوناني. لكنه لن يجد في الفكر الحقوقي إضاءات تسمح له أن يفسر النص التراجيدي بشكل مباشر كما لو كان هذا النص مجرد نسخة عن القانون. فالفكر الحقوقي لا يتعدى كونه مجرد تمهيد يمكن أن يقود المفسر في النهاية إلى التراجيديا وإلى العالم الخاص بها ليستكشف بعض الأبعاد التي كان يمكن أن تظل مخفية داخل كثافة النص لو لم يتفذ إليها من تلك الإنعطافة عبر القانون. ما من تراجيديا واحدة هي مجرد جدل حقوقي، تماماً كما لا يحتوي القانون في ذاته على أي شئ تراجيدي. إن الشعراء يستخدمون الكلمات والمفاهيم والتصورات الفكرية بشكل مغاير لاستخدامها في المحاكم أو من قبل الخطباء، ذلك أن وظيفتها تتغير حين نأخذها خارج سياقها التقني. لقد صارت في كتابات التراجيديين حيث اختلطت بمفردات أخرى أو تناقضت معها عناصر لطرح مجابهة عامة بين القيم، وللتشكيك بكل الأعراف في معرض استقصاء لم تعد له أية علاقة مع القانون ويدور حول الإنسان نفسه: ما هو هذا الكائن الذي تصفه التراجيديا بأنه deinós؟ ما هو ذلك الوحش الذي لا يمكن فهمه والذي يثير الإرتباك لأنه في الوقت ذاته فاعل ومفعول، مذنب وبرئ، حاد البصيرة وأعمى، يتحكم بالطبيعة بأكملها بفكره الحاذق، ومع ذلك يظل غير قادر على أن يسيطر على نفسه؟ ما هي علاقة ذلك الإنسان بالأفعال التي نراه على الخشبة يناقشها ويبادر إليها ويحمل مسؤوليتها، لكن معناها الحقيقي يتوضع خارج ذاته ويفلت منه لدرجة لا يعود معها الفاعل هو الذي يفسر الفعل، وإنما الفعل هو الذي يكشف بعد فترة معناه الأصيل الذي يعود على الفاعل ليبيّن ماهيته، وما الذي أنجزه فعليا دون أن يدري؟ وأخيراً ما هو موقع هذا الإنسان في العالم الاجتماعي والطبيعي والإلهي والمبهم والممزق بتناقضات، حيث لا تُعتمد أية قاعدة بشكل قطعي، وحيث يقوم إله بالصراع مع إله آخر، وقانون مع قانون آخر،

وحيث نجد العدالة خلال مسار الفعل نفسه تغير مواقعها وتدور لتتحول إلى عكسها؟

إن التراجيديا ليست شكلاً من أشكال الفنون فقط، إنها تنظيم اجتماعي أفردت له المدينة مكانة إلى جانب أجهزتها السياسية والقضائية من خلال تأسيس المسابقات التراجيدية. فقد نظمت المدينة عرضاً مفتوحاً لكل المواطنين يديره ويمثل فيه ويحكم عليه ممثلو العشائر المختلفة المؤهلون لذلك، وجعلت هذا العرض تحت إدارة الحاكم الأول الذي يُطلق إسمه على العام بأكمله، بل ووضّعته في نفس الفضاء المديني، وحسب نفس الأعراف المؤسساتية التي تخضع لها المجالس أو المحاكم الشعبية. وعندما تحقق ذلك، تحولت المدينة بأكملها إلى مسرح(٢). لقد اعتبرت المدينة نفسها موضوع عرض بشكل من الأشكال؛ لقد مثّلت نفسها بنفسها أمام الجمهور. لكن إذا كانت التراجيديا تبدو بذلك، وأكثر من أي نوع أدبي آخر، راسخة في الواقع الاجتماعي، فإن ذلك لا يعني أنها انعكاس لهذا الواقع. إنها لا تعكس الواقع وإنما تضعه موضع تساؤل. وهي إذ تظهر هذا الواقع الاجتماعي ممزقاً ومنقسماً على ذاته فإنها تجعله إشكالياً برمته. لقد نقلت الدراما إلى الخشبة خرافة الأبطال القديمة، وهذا العالم الخرافي يشكل بالنسبة للمدينة ماضيها. وهو ماض أكثر بعداً من أن يسمح للتناقضات بين التقاليد الأسطورية التي يجسّدها، وبين أشكال الفكر الحقوقي والسياسي الجديدة أن ترتسم بوضوح. لكنه ماض قريب بحيث يظل الإحساس بصراع القيم مؤلماً، وبحيث تظل المجابهة قائمة. إن التراجيديا، كما يلاحظ والتر نيل Walter Nestle قد ولدت عندما صار يتم النظر إلى الأسطورة بعين المواطن. لكن عالم الأسطورة ليس وحده الذي يفقد كثافته ويذوب بفعل هذه النظرة، فتأثيرها يطال أيضاً عالم المدينة الذي يصبح موضع تساؤل، بل ومن خلال الجدل والنقاش موضع رفض وتشكيك فيما يشكّل قيمه الأساسية. وحتى بالنسبة لأكثر التراجيديين تفاؤلاً، حتى بالنسبة لأسخيلوس، يبدو التغني بالمثل العليا المدنية، وتأكيد انتصارها على كل الأشكال الأخرى من الماضي نوعاً من الأمل والدعوة أكثر منه نوعاً من الإقرار والثقة الهادئة.

(٢) لقد كان الرجال وحدهم مؤهلون لأن يمثلوا المدينة؛ إذ أن النساء كنّ غريبات عن الحياة السياسية. ولذلك كان أعضاء الجوقة (هذا إذا لم نتحدث عن الممثلين) دائما وبشكل قصري من الذكور. وحتى عندما كان يُفترض أن تمثل الجوقة مجموعة من الصبايا أو النساء، كان الرجال المتنكرون والمقنّعون لهذا الغرض يقومون بدور أعضاء الجوقة.

فالقلق لا يتوقف عن الظهور، حتى في لحظة الفرح والتمجيد الختامية[٣]. ذلك أن مجرد طرح الأسئلة يعني أن الوعي التراجيدي لم يعد قادراً على الإجابة بشكل كامل، أو على وضع حد للتساؤل.

(٣) في نهاية «الأورستية» لأسخيلوس، لم يؤد تأسيس المحكمة الإنسانية ودمج آلهة الندم في نظام المدينة الجديد إلى إلغاء التناقضات بين الآلهة القديمة والآلهة الجديدة من جهة، وبين الماضي البطولي لمجموعات géné النبلاء، وبين حاضر مدينة أثينا الديموقراطي في القرن الخامس من جهة أخرى. لقد تحقق توازن ما، لكن هذا التوازن يقوم على التناحر. وقد ظل الصراع بين القوى المتعاكسة حاضراً في الخلفية. وبهذا المعنى فإن الالتباس التراجيدي لم يُحل؛ كما أن ازدواجية القيم لم تزل تماماً. ولكي تثبت ذلك يكفي أن نذكّر بأن القضاة من البشر قد أصدروا حكمهم بالأغلبية ضد أورست، طالما أن تصويت الإلهة أثينا هو وحده الذي جعل الأصوات تتعادل (انظر بيت الشعر ٧٣٥ والملاحظة المتعلقة بـ ٧٤٦). ولنأخذ كلمة Psêphos في البيت ٧٣٥ بالمعنى المباشر، أي حجر التصويت أو الاقتراع الموضوع في جرّة التصويت؛ وهو ما تؤكده العلاقة بين الصيغة التي وردت في ٧٥١: «تصويت إضافي يرفع منزلاً»، وبين ملاحظة أورست التي وردت بعد نشر نتيجة الاقتراع في ٧٥٤: «آه ياباللاس Pallas، أنت التي أنقذت منزلي للتو...». ونفس المعنى نجده لدى يوريبيدس في مسرحية «إيفيغينيا في توريدس ١٤٦٩». إن هذا التساوي بين الأصوات المؤيدة والأصوات المعارضة هو الذي حال دون إدانة أورست الذي قتل أمه ليثأر لأبيه؛ فقد تم إعفاؤه قانونيا وحسب أصول المحاكمات من مسؤولية جريمة القتل، لكنه لم يُبرّأ تماماً كما لم تُبرّر فعلته (انظر البيت ٧٤١ و٧٥٢ وفيما يتعلق بمعنى هذه القاعدة الإجرائية، انظر أرسطو، Problemata ٢٩، ١٣). هذا التساوي في الأصوات المؤيدة والمعارضة يفرض نوعا من التوازن القائم بين الـ dike القديمة لآلهة الندم Erinnys (انظر ٤٧٦، ٥١١، ٥١٤، ٥٣٩، ٥٥٠، ٥٥٤، ٥٦٤) وبين الـ dike لمعاكسة للآلهة الجديدة مثل أبولو (٦١٥ - ٦١٩). لقد كانت الإلهة أثينا إذن على حق عندما قالت لبنات الليل: «لم تتم هزيمتكن؛ كل ما هنالك أن قرارا وحيدا غير واضح قد خرج من وعاء التصويت». كذلك فإن إلهات الندم Erinnyes، في معرض تذكيرها في بداية المسرحية بما كانت عليه حصتها في عالم الآلهة، تشير إلى أن كونها تسكن تحت الأرض في ظلمة لا تخترقها أشعة الشمس لا يمنعها من أن تحتفظ بنصيبها من التشريف timé (٣٩٤). وهذا التشريف هو الذي تعترف به الإلهة أثينا لآلهات الندم بعد صدور قرار المحكمة: (٨٢٤)، «لم يتم إذلالكن». بل أن أثينا لم تتوقف عن المطالبة بهذا التقدير وبإلحاح عجيب حتى نهاية التراجيديا (٧٩٦، ٨٠٧، ٨٣٣، ٨٦٨، ٨٩١، ٨٩٤، ٩١٧، ١٠٢٩).
والواقع أننا نلاحظ أنه مع تأسيس محكمة أثينا القديمة في التلة المرتفعة Aréopage، أي مع وضع أسس القانون الذي تديره المدينة، أكدت الإلهة أثينا على ضرورة إفساح المكان اللائق ضمن المجموعة الإنسانية لقوى الشؤم التي تجسدها إلهات الندم Erinnyes. ذلك أن الصداقة المتبادلة philia والإقناع بلطف وتعقل peitho لا يكفيان لتوحيد المواطنين في جماعة منسجمة. ونظام المدينة يفترض تدخل قوى من طبيعة أخرى تتصرف بالإكراه والإرهاب وليس باللطف والعقل.

إن هذا الجدل مع ماض ما زال حياً يحفر في عمق كل عمل تراجيدي مسافة أولى يجب على المفسّر أن يأخذها بعين الاعتبار. وهذه المسافة موجودة في شكل الدراما نفسه، في ذلك التناحر بين عنصرين يشغلان الخشبة التراجيدية: فمن جهة

ولقد أعلنت إلهات الندم أن «هناك حالات يكون فيها الرعب مفيداً؛ فهو حارس القلوب المتيقظ، ولذلك يجب أن يستقر فيها بشكل دائم (٥١٦، sqq)». وقد قامت الإلهة أثينا بطرح هذا الموضوع بحرفيته عندما شكلت مجلس القضاة في جبل المحكمة القديمة: «على هذا الجبل سيقوم «الإحترام» وشقيقته «الخشية» Phóbos بمنع السكان عن الجريمة.... فليبق الرعب على الأخص قائما في مدينتي لا يُطرد منها إلى خارج الأسوار. ذلك أن البشر الفانين لن يقوموا بما يجب عليهم القيام به إن لم يكن هناك ما يثير خشيتهم (٦٩٠ - ٩٩). ولقد تطلّبت إلهات الندم ألا يكون هناك «لا فوضى ولا تعسف»، وكرجع الصدى ردت عليهن الإلهة أثينا في لحظة تأسيس المحكمة: «لا فوضى ولا تعسف». وبتثبيت هذه القاعدة على أنها الإلزام الذي يجب أن تخضع له مدينتها، أكدت الإلهة أثينا أن الخير موجود بين حدين أقصيين، لأن المدينة تقوم على الاتفاق الصعب بين قوى متعاكسة لا بد لها من أن تتوازن دون أن تدمر إحداهما الأخرى. ومقابل إله الكلام زوس Zeus agorîos، ومقابل Peitho العذبة التي قادت لسان الإلهة أثينا، تقف إلهات الندم العظيمة Erinnys التي تنشر الاحترام والخشية والجزع. وسلطة الرعب هذه التي تنبع من إلهات الندم، والتي تمثلها المحكمة القديمة Aréopage على مستوى المؤسسات الإنسانية ستكون خيرا على البشر لأنها ستجعل كل واحد منهم تجاه الآخرين بمنأى عن الجريمة. وهكذا فإن أثينا تستطيع أن تقول (٩٨٩ - ٩٠) وهي تتحدث عن الشكل المتوحش للإلهات اللواتي قبلن للتو أن يُقمْن في أرض أتيكا: «في هذه الوجوه المرعبة، أرى منفعة كبيرة تتبدى لخير المدينة». وفي نهاية التراجيديا فإن أثينا هي نفسها التي ستحتفي بقدرة تلك الإلهات القديمات لدى الآلهة الخالدين كما لدى آلهة الجحيم (٩٥٠ - ٥١). وهي تذكّر حراس المدينة أن تلك القوى الألوهية التي يصعب التعامل معها لديها القدرة على «حل كل شئ عند البشر» (٩٣٠)، وعلى «منح الأغاني لبعضهم والدموع لبعضهم الآخر» (٩٥٤ - ٥٥). وفي النهاية، من الضروري أن نُذكّر أن أسخيلوس لم يأت بجديد عندما جمع بشكل وثيق ما بين إلهات الندم Erinnys - Euménides وبين تأسيس المحكمة القديمة Aréopage؛ وعندما وضع هذا المجلس الذي يتم التأكيد مرتين على طابعه السري والليلي (انظر ٦٩٢، ٧٠٥ - ٧٠٦) تحت شعار القوى الدينية التي توحي بالاحترام والخشية Sébas et Phóbos وليس تحت شعار القوى الدينية التي تحكم الساحة العامة Agora مثل الكلام المقنع Peithó. كل ما هنالك أنه التزم بتقاليد أسطورية وثقافية يعرفها كل الأثينيين؛ انظر Pausanias 6 - 5 ,28 ,I، (Sanctuaire des Augustes Erinnyes à l'Aréopage). ويمكن مقارنة ذلك بملاحظات ديوجين لايرس Diogéne Laërce المتعلقة بما قام به إبيمينيد Epiménide لتطهير مدينة أثينا: فقد أطلق المطهّر من محكمة الآريوباج النعجات البيض والنعجات السود التي يفترض أن التضحية بها يجب أن تمحي أدناس المدينة، كما أنه خصص معبدا لآلهة الندم Euménides.

هناك الجوقة التي هي شخصية جماعية مغفلة الهوية تجسدها مجموعة رسمية من المواطنين، ودورها التعبير عن مشاعر المتفرجين الذين يشكلون الجماعة المدنية في مخاوفها وآمالها وتساؤلاتها وأحكامها؛ ومن الجهة الأخرى الشخصية الفردية التي يجسدها ممثل محترف، والتي يشكل فعلها مركز الدراما، والتي تمثل بطلاً من عصر آخر غريب دائما بشكل أو بآخر عن الظروف العادية للمواطنين(٤). ومقابل هذه الازدواجية بين الجوقة والبطل التراجيدي نجد في لغة التراجيديا ثنائية. لكن في هذا الموضع نجد مظهر الغموض والإبهام الذي يبدو لنا صفة مميزة للنوع التراجيدي. إن لغة الجوقة في مقاطعها المغناة هي التي تشكل استمراراً للتقاليد الغنائية لشعر يتغنى بالفضائل المثالية للبطل الآتي من عصر قديم. أما لدى الشخصيات الأساسية، فعلى العكس يبدو عَروض المقاطع الحوارية قريباً من النثر. وفي اللحظة نفسها التي يبدو فيها البطل التراجيدي من خلال شكل الأداء ومن خلال القناع مضخماً إلى أبعاد إحدى الكائنات الخارقة التي تُفرد لها المدينة طقوس عبادة، نجده يقترب من خلال لغته من الإنسان العادي(٥). وهذا الاقتراب يجعله في مغامرته الخرافية وكأنه معاصر للجمهور. وهكذا نجد في داخل كل شخصية من الشخصيات الأساسية ذلك التناحر الذي تحدثنا عنه بين الماضي والحاضر، وبين عالم الأساطير وعالم المدينة. إن نفس الشخصية التراجيدية تبدو في بعض الأحيان وكأنها انقذفت إلى ماض بعيد أسطوري، إذ تصور بطلاً من عصر بائد يتمتع بسلطة دينية مخيفة ويجسد كل المغالاة التي عُرفت عن ملوك الخرافات القديمة؛ وفي بعض الأحيان نجد الشخصية التراجيدية تتكلم وتفكر وتعيش في عصر المدينة نفسها، مثلها مثل أي بورجوازي من أثينا وسط مواطنيه.

يمكن كذلك أن يكون طرح المشكلة خاطئاً فيما لو تساءلنا مع بعض المفسرين المعاصرين حول وحدة الطباع وتفاوت وجودها لدى لشخصية التراجيدية. فحسب ما

(٤) انظر ما يقوله أرسطو في Problemata 19, 48: «على الخشبة يقوم الممثلون بتقليد الأبطال. ذلك أنه لدى القدماء، الأبطال فقط هم الذين يصبحون ملوكا أو رؤساء؛ أما الشعب فهو عامة الناس الذين تتألف الجوقة منهم».

(٥) أرسطو، Poétique, 1449, 24 - 28: «من كل أوزان الشعر، يعتبر الوزن الثلاثي الإيامبي أقربها إلى لهجة المحادثة؛ والدليل على ذلك أننا في الحوار نستعمل عددا كبيرا من الأوزان الثلاثية الإيامبية، ونادرا ما نستعمل الوزن السداسي الذي لا نلجأ إليه إلا عندما نبتعد عن لهجة المحادثة».

يقوله ميلاموڤيتش Milamowitz، تبدو شخصية أتيوكل في مسرحية «السبعة ضد طيبة» وكأنها مرسومة بيد غير واثقة تماماً. فتصرفاته في آخر المسرحية لا تتناسب على الإطلاق مع الصورة التي كانت مرسومة له في البداية. أما مازون Mazon، فيجد على العكس أن أتيوكل يُعَدّ من أجمل الشخصيات التي رسمها المسرح الإغريقي لأنه يجسد بانسجام كامل نمط البطل الملعون.

إن هذا الجدل لا يكتسب أي معنى إلا ضمن منظور الدراما المعاصرة المبنية على الوحدة البسيكولوجية للشخصيات الأساسية. لكن تراجيديا أسخيلوس ليست مركّزة حول شخصية وحيدة تُعالج ضمن تعقيد حياتها الداخلية. إن الشخصية الحقيقية لمسرحية «السبعة ضد طيبة» هي المدينة، أي القيم وأشكال التفكير والمواقف التي تنادي بها والتي يمثلها أتيوكل على رأس طيبة طالما لم يُلفظ إسم أخيه أمامه. ذلك أنه بمجرد سماعه الحديث يدور حول بولينيس، يبدو أتيوكل وكأنه قد استُبعد للحظته من عالم المدينة Pólis ليعود إلى عالم آخر. وها هو يصبح في تلك اللحظة من جديد إبن سلالة لابداسيد الخرافية، ذلك الإنسان الذي ينتسب إلى طبقة النبلاء géné والعائلات الملكية الكبيرة التي تنتمي إلى الماضي، والتي تعيش تحت ثقل دنس ولعنات الأجداد. إن أتيوكل الذي يجسد فضائل الاعتدال والتفكير والسيطرة على الذات، أي كل ما يميز الإنسان السياسي مقابل التدين المؤثر لنساء طيبة ومقابل الإلحاد العسكري لرجال أرغوس، أتيوكل هذا نفسه يتدهور بشكل مفاجئ نحو المصيبة عندما يترك نفسه فريسة للكراهية الأخوية التي يبدو «مسكوناً» بها. إن الجنون القاتل الذي يبدأ اعتباراً من تلك اللحظة بوصم أخلاقه êthos ليس شعوراً إنسانياً فقط، إنه قدرة شيطانية تتجاوز أتيوكل من كافة الجهات، وتغلفه بتلك السحابة المظلمة لـ áté، وتخترقه مثل إله يستحوذ من الداخل على ذلك الذي كان قد قرر إهلاكه. هذه القدرة الشيطانية تأخذ شكل manía أو Lússa أو الهذيان الذي يولد الأفعال الإجرامية الناجمة عن الصلف húbris. إن جنون أتيوكل الكامن في داخله لا يني يُظهر لنا واقعاً خارجياً وغريباً: إنه متماثل تماماً مع السلطة الشريرة للدنس الذي وُلد من خطايا قديمة وانتقل من جيل لآخر على امتداد سلالة لابداسيد.

إن الجنون المدمّر الذي يتملك زعيم طيبة ليس سوى miasma لم تتطهر بعد، إنه آلهة الندم Erinnys التي أتمت استحواذها على العرق بكامله بتأثير ará أي اللعنة التي

أطلقها أوديب على أولاده. Erinús, míasma, ará, áté, lússa, Manía كل هذه الأسماء تدل في النهاية على نفس الواقع الأسطوري، أي على numen مشؤوم يتجلى بأشكال متعددة، وفي لحظات مختلفة في روح الإنسان وخارجاً عنه. إنه سلطة الشقاء التي تشمل إلى جانب الجريمة المجرم نفسه وكل أجداده، حتى البعيدين منهم، كما تشمل الدوافع البسيكولوجية للخطيئة ونتائجها والدنس الذي تستجره والعقوبة التي تهيؤها للمذنب ولكل سلالته من بعده. هناك مصطلح يدل في اللغة اليونانية على هذا النوع من القدرة الإلهية التي يصعب اعطاءها شكلاً فردياً، والتي تؤثر بشكل سئ غالباً ومتعدد الأشكال على لب الحياة الإنسانية: هذا المصطلح هو daímón. ويوروبيدس يظل مخلصا للفكر التراجيدي لأسخيلوس عندما يستعمل فعل daimonân لوصف الحالة البسيكولوجية لإبناء أدويب الذين كتبت عليهم لعنة أبيهم أن يقترفوا جريمة قتل الأخ لأخيه. وهذا يعني أنهم بالمعنى الحرفي للكلمة مسكونون بجني شرير(٦) أي daímón.

إننا نرى هنا بأية حالة ومن خلال أية زاوية يحق لنا أن نتكلم عن تحول في طباع أتيوكل. فالأمر لا يتعلق بوحدة أو عدم وحدة الشخص بالمعنى الذي نفهمه اليوم للكلمة. وكما ذكر أرسطو فإن اللعبة التراجيدية لا تتم انطلاقاً من متطلبات الطبع؛ على العكس، الطبع هو الذي يجب أن يخضع لمتطلبات الفعل، أي الـ mûthos أو الحكاية التي ليست التراجيديا سوى محاكاة لها(٧). في بداية المسرحية يبدو êthos أتيوكل وكأنه نابع من نموذج سيكولوجي هو نموذج الإنسان السياسي homos politicus كما كان يراه اليونانيون في القرن الخامس قبل الميلاد. إن ما نسميه تغيراً في طباع أتيوكل، يجب أن يسمى بالأحرى انتقالاً إلى نموذج سيكولوجي آخر، أوانزلاقاً في التراجيديا من سيكولوجية سياسية إلى سيكولوجية أسطورية تفرضها مرحلة قتل الأخوين لبعضهما ضمن خرافة سلالة لابداسيد. لا بل يمكننا أن نضيف أيضاً أن ما يشكل التأثير التراجيدي في مسرحية «السبعة ضد طيبة» هو بالذات ذلك الإرجاع المتتالي إلى هذين النموذجين، وتلك المجابهة التي تتم داخل الشخصية الواحدة بين

(٦) يوريبيدس، «الفينيقيات»، ٨٨٨.

(٧) أرسطو، «فن الشعر»، ١٤٤٩ b ٢٤، ٣١، ٣٦؛ ١٤٥٠ a ١٥ - ٢٣؛ ١٤٥٠ a ٢٣ - ٢٥ و ٣٨ - ٣٩؛ ١٤٥٠ b ٢ - ٣.

نوعين متناقضين من التصرفات وبين شكلين سيكولوجيين يفرضان فئات مختلفة من الفعل ومن القائمين بالفعل. وطالما ظلت التراجيديا حية، فإن هذه الثنائية أو ذلك التناحر في سيكولوجية الشخصية سيظل قوياً لا يضعف. إن مشاعر وأقوال وأفعال البطل التراجيدي تنبع كلها من طبعه ومن الـ êthos الذي يقوم الشعراء بتحليله بحذاقة وتفسيره بإيجابية تماثل ما كان يمكن أن يفعله على سبيل المثال الخطباء أو مؤرخ مثل توسيديد Thucydide[(٨)]. لكن هذه المشاعر والأقوال والأفعال تبدو في نفس الوقت تعبيراً عن قدرة دينية أو عن daimon هو الفاعل الحقيقي المستتر وراءها. إن عظمة الفن التراجيدي تكمن في تلك القدرة على تحقيق التزامن بين العناصر التي كانت ما تزال متتالية في مسرحية أتيوكل لأسخيلوس. ففي كل لحظة، ستبدو حياة البطل وكأنها تجري على صعيدين كان يمكن لكل واحد منها إذا ما أُخذ في حد ذاته أن يكفي لتفسير الانقلابات في الدراما؛ لكن هدف التراجيديا يكمن تماماً في الرغبة بإظهارهما ملتحمين لا يمكن فصل واحدهما عن الآخر: ففي نفس اللحظة التي يبدو فيها كل فعل منسجما مع خط ومنطق الطبع والـ êthos، يظهر هذا الفعل تعبيرا عن سلطة تأتي من الغيب، أي من daímon.

Éthos - daímon، في هذه المسافة بالذات يتشكل الإنسان التراجيدي، وأية محاولة لحذف أحد هذين الحدين تجعله يختفي. وإذا ما تبنينا ملاحظة صائبة لوينيغتون إنغرام R. P. Winnington - Ingram[(٩)] يمكن أن نقول أن التراجيديا تستند على قراءة مزدوجة لصيغة شهيرة أطلقها هيراقليطس Héraclite: فما أن نتوقف عن إمكانية قراءة هذه الصيغة بالاتجاهين (كما يسمح بذلك التناظر النحوي)، نراها تفقد كل غموضها وطابعها كأحجية، وعندئذ لا يعود هناك وعي تراجيدي. ذلك أنه لكي يكون هناك تراجيديا، يجب على هذه الصيغة أن تعني في

---

(٨) حول هذا الطابع للعمل التراجيدي وحول الصفة البطولية لشخصيات سوفوكليس انظر ب. كنوكس، الطبع البطولي: دراسات في التراجيديا السوفوكلية B. Knox, The Heroic Temper: Studies in Sophoclean Tragedy, Berkeley and Los Angeles, 1964

(٩) «التراجيديا والفكر اليوناني القديم» الدراما الكلاسيكية وتأثيرها، دراسات مقدمة لـ هـ. د. ف. كيتو

"Tragedy and Greek archaic Thought" Classical Drama and its influence, Essays presented to H.D.F. Kitto, 1965, P. 31 - 50.

آن معاً: الطبع عند الإنسان هو ما نسميه شيطاناً وبالعكس: ما نسميه طبع لدى الإنسان هو في الواقع شيطان.

بالنسبة لذهنيتنا اليوم (بل بشكل أوسع بالنسبة لذهنية أرسطو منذ ذلك الوقت) يبدو هذان التفسيران متنافيين فيما بينهما. لكن منطق التراجيديا يكمن في القدرة على «اللعب على اللوحتين»، والانزلاق من معنى إلى معنى آخر، مع وعي التعاكس بينهما، ولكن دون التخلي إطلاقاً عن أي منهما. قد يقول قائل أن هذا منطق التباسي، لكن الأمر لم يعد يتعلق كما في الأسطورة بالتباس ساذج لا يضع نفسه بنفسه موضع تساؤل. على العكس، في اللحظة التي تمر فيها التراجيديا من صعيد لآخر، فإنها تؤكد بقوة على المسافة بين هذين الصعيدين وتبرز التناقضات بينهما. ومع ذلك، حتى عند أسخيلوس، لا تصل التراجيديا إلى حل يمكن أن يؤدي إلى إخفاء الصراع، إما عن طريق المصالحة أو عن طريق تجاوز الأضداد. وهذا التوتر الذي لا يتم الإقرار به تماماً كما لا يتم حذفه، يجعل من التراجيديا تساؤلاً لا يحتوى على جواب. في المنظور التراجيدي، لا يرتسم الإنسان والفعل الإنساني كواقع يمكن تعريفه أو وصفه، وإنما كمشكلة. إنهما يبدوان كأحجية لا يمكن لمعناها المزدوج أن يُثبّت أو يُستهلك إطلاقاً.

خارج نطاق الشخصية، هناك مجال آخر يجب فيه على المفسر أن يكشف أشكال التوتر والالتباس. لقد لاحظنا قبل قليل أن الشعراء التراجيديين كانوا يلجؤون طواعية إلى المفردات التقنية للقانون. لكنهم عندما يستخدمون هذه المفردات، فإنهم يفعلون ذلك دائما ليلعبوا على عدم دقتها وغموضها وعدم اكتمالها: فعدم دقة المصطلحات وانزلاق المعنى والتفكك والتعاكس فيها يدل على الخلاف والتوتر ضمن فكر حقوقي لم يأخذ كما في روما شكل نظام مدروس؛ كذلك فإنها تعكس الصراع بين القيم الحقوقية وتقاليد دينية أقدم، بين تفكير أخلاقي وليد كان القانون قد تميز عنه حتى ولو لم يكن قد توصل لأن يحدد بوضوح مجالاته. إن اليونانيين لم يكونوا يعرفون فكرة القانون المطلق المؤسس على قيم تنتظم في كلٍّ منسجم. إن لديهم شيئاً يشبه الدرجات والتراتب ضمن القوانين التي تتداخل أو تتراكب فيما بينها. ففي أحد الأقطاب، يؤكد القانون على سلطة الوقائع، ويستند على القسر الذي لم يكن بشكل أو بآخر إلا امتداداً له، وفي القطب الآخر يلامس المجال الديني: فهو يضع موضع بحث القدرات المقدسة ونظام العالم وعدالة زوس. وهو يطرح أيضاً مشاكل أخلاقية تلامس مسؤولية الذات الإنسانية حسب أهميتها. ومن وجهة النظر هذه، فإن العدالة الإلهية التي تجبر

الأبناء أن يدفعوا ثمن جرائم آبائهم يمكن أن تماثل عنف الطغاة في عشوائيتها وعدم وضوحها.

وهكذا فإننا نرى في مسرحية «المستجيرات» مفهوم Krátos ينوس بين مفهومين متعاكسين دون أن يثبت على أحدهما بدلا من الآخر. فعلى لسان الملك بلاسغوس Plasgos تدل كلمة Krátos حين ترتبط بكلمة kúrios على سلطة شرعية أو على الهيمنة التي يمارسها الوصي بكل استحقاق على الذين يخضعون شرعيا لقدراته. وعلى لسان الدانايد Danaïdes تدل نفس الكلمة حين ترتبط بالمجال الدلالي لكلمة bia على القوة الفجة، والقسر والعنف في شكله الأكثر تعاكساً مع العدالة والقانون(١٠). وهذا التناحر بين معنيين متعاكسين يتم التعبير عنه بشكل يلفت النظر في الصيغة التي وردت في بيت الشعر رقم ٣١٥ الذي بيّن ويتل E. W. Whittle كل التباسه(١١).

(١٠) في البيت ٧٨٣ والبيت التالي، يسائل الملك الدانائيات إن كان إبناء إيغيبتوس Egyptos يمتلكون بحكم قانون بلادهم سلطة الهيمنة عليهن لكونهم من الأقرباء المقربين. وتتم تحديد القيمة الحقوقية لهذه الهيمنة kratos في الأبيات اللاحقة. ثم يضيف الملك أنه إن كان الأمر كذلك، فما من أحد يستطيع أن يقف في وجه مطالبة أبناء إيغيبتوس بينات عمهم. وبالتالي فإن الدانائيات يجب أن تستندن في الاتجاه المعاكس على حجة أنه حسب قانون بلادهن، لا يملك أبناء العم عليهن في الواقع سلطة الوصاية تلك. لكن جواب الدانائيات يأتي غير مطابق للسؤال. فهن لا يرين في الـ kratos إلا الجانب الآخر، ولذلك فإن الكلمة تأخذ لديهن معنى معاكس للمعنى الذي يعطيها إياه بيلاسغوس: فهي لا تدل على سلطة الوصاية الشرعية التي يمكن أن يطالب بها أبناء عمهن عليهن، وإنما العنف بشكله الصرف، أي القوة الفجة للذكر والتسلط الذكوري الذي لا تستطيع المرأة إلا أن تخضع له. «آه، ليتني لا أخضع إطلاقا لسلطة الذكور» (٣٩٢ - ٣٩٣). حول هذا المظهر من العنف انظر ٨٢٠، ٨٣١، ٨٦٣، فمقابل kratos الرجال (٩٥١)، تريد الدانائيات سيادة kratos النساء (١٠٦٩). وإن كان أبناء إيغيبتوس مخطئين حين رغبوا في أن يفرضوا الزواج على الدانائيات دون أن يتوصلوا لإقناعهن بالحسنى وإنما بالعنف (٩٤٠ - ٩٤١، ٩٤٣)، فإن الدانائيات لسن أقل خطأ: ففي كراهيتهن للجنس الآخر، ذهبن إلى حدود الجريمة. وبالتالي فإن الملك بلاسغوس يمكن أن يعيب على أبناء إيغيبتوس رغبتهم في الاقتران بالفتيات دون موافقة منهن، ودون موافقة أبيهن، وخارج نطاق الإقناع اللطيف peitho. لكن بنات داناوس أيضاً لا تعرفن الـ peitho: فهن يرفضن أفروديت التي ترافقها peitho في كل مكان، وهن تمتنعن عن أن يؤثر فيهن أو يخفف من غلوائهن إغراء الإقناع اللطيف peitho (١٠٤١ و١٠٥٦).

(١١) «الغموض لدى اسخيلوس»، دراسات كلاسيكية وقروسطية

Classica et Mediaevalia 25, fasc 1 - 2, 1964, p. 1 - 7. An "Ambiguity in Aeschylus".

فكلمة rhúsios التي تنتمي هي أيضاً إلى اللغة الحقوقية، والتي تستخدم هنا للدلالة على التأثير الذي تمارسه على Io ملامسة زيوس تعني في نفس الوقت وبشكل متناقض: العنف الفج للقبضة، والنعومة المحببة للخلاص. وهذا التأثير الالتباسي ليس مجانياً، فهو مقصود من الشاعر وهو يدخلنا في صميم عمل تدور إحدى مواضيعه الرئيسية حول التساؤل عن الطبيعة الحقوقية للهيمنة krátos. ما هي الهيمنة؟ هيمنة الرجل على المرأة، الزوج على زوجته، رئيس الدولة على مواطنيه، هيمنة المدينة على الغريب والمسافر الجوال، هيمنة الآلهة على البشر الفانين؟ وهل يستند krátos على القانون، أي على الاتفاق المتبادل والإقناع اللطيف peitho، أم أنه على العكس يستند على السيطرة وعلى القوة الصرف والعنف الفج، والـ bía؟ إن الألعاب اللفظية التي تخضع لها مفردات لها نفس دقة مفردات القانون هي التي تسمح بالتعبير بالأحاجي عن الطابع الإشكالي لأسس السلطة الممارسة على الآخرين.

وما يصح للغة الحقوقية يصح أيضاً لأشكال التعبير عن الفكر الديني. فالشعراء التراجيديون لا يكتفون بأن يضعوا إلها مقابل إله آخر، زيوس مقابل بروميثيوس وآرتميس مقابل أفروديت وأبولو وأثينا مقابل آلهة الندم Erinnys، وإنما يذهبون أكثر في العمق حين يقدمون العالم الإلهي في مجمله كعالم صراعي. فالقدرات التي تؤلف هذا العالم تبدو وكأنها جُمعت في فئات متعاكسة بشكل واضح، كما يبدو الإتفاق بينها صعب أو مستحيل لأنها لا تتوضع على نفس الصعيد: فالآلهة القديمة تنتمي إلى عالم ديني مغاير لعالم الآلهة «الجديدة»، تماماً كما يختلف سكان الأولمب عن سكان الأرض. وهذه الثنائية يمكن أن تتوضع في نفس الكائن الإلهي. فمقابل الإله زيوس الذي يقيم في الأعالي والذي تناجيه الدانائيات في البداية ليقنع بيلاسغوس أن يحترم واجباته تجاه المتضرعين، نجد في الموقع المعاكس زيوس آخر، ذاك الذي يقيم في الأسفل والذي تلجأ إليه الدانائيات بعد أن استنفذن جميع الوسائل ليجبر الملك على الخضوع(١٢). كذلك فإننا نجد مقابل díkē الأموات الـ díkē السماوية: وما اصطدام أنتيغونا الشديد بعرش الثانية إلا نتيجة لاعترافها بالأولى منهما وحدها(١٣).

(١٢) أسخيلوس، المستجيرات، ١٥٤ - ٦١ و ٢٣١.

(١٣) سوفوكليس، أنتيغونا، ٢٣ و٢٤، ٤٥١، ٥٣٨ - ٤٢ من جهة، و٨٥٣ و٨٥٤ من جهة أخرى.

لكن التعاكسات ترتسم على الأخص على صعيد التجربة الإنسانية فيما يتعلق بمفهوم الألوهة. إننا لا نجد في التراجيديا فئة وحيدة للديني، وإنما أشكالاً مختلفة من الحياة الدينية تتناقض وتتنافى فيما بينها. إن جوقة نساء طيبة في مسرحية «السبعة ضد طيبة» في ابتهالها الجزع لاستحضار وجود إلهي، وفي جريها التائه وصرخاتها الصاخبة، وفي الحمية التي ترميها وتربطها بأقدم الأوثان الدينية archaîa brété التي لا توجد في المعابد المخصصة للآلهة وإنما في خضم المدينة، أي في الساحة العامة - إن هذه الجوقة تجسد ديانة مؤنثة أدانها أتيوكل بشكل قطعي بإسم ديانة أخرى، هي في نفس الوقت ديانة ذكورية ومدنية. فبالنسبة لرئيس الدولة، لا تعني الحماسة العاطفية للنساء الفوضى والجبن[١٤] و«التوحش»[١٥] وحسب، وإنما تحتوي أيضاً على شئ من الكفر. فالتدين الحقيقي يفترض التعقل sophrosúne[١٦] والنظام peitharchía[١٧]، وهو يتوجه لآلهة يعترف بالمسافة التي تفصلها عن البشر، دون أية محاولة لملء هذه المسافة كما يحصل في ديانة النساء. والمساهمة الوحيدة التي يقبل أتيوكل أن يقدمها العنصر النسائي لعبادة عامة وسياسية، مع احترام طابع المسافة البعيدة للآلهة، ودون أن يسعى للخلط بين الإلهي والإنساني، هي الزغاريد ololugé التي توصف بأنها مقدسة hierós[١٨] لأن المدينة قد دمجتها في ديانتها الخاصة واعترفت بها على أنها الصرخة الطقسية التي ترافق وقوع الضحية في التضحية الكبيرة الدموية.

والخلاف بين أنتيغونا وكريون يغطي تناقضاً مشابهاً. فهو لا يضع مقابل الديانة الصرفة التي تمثلها الفتاة الشابة عدم التدين الكامل الذي يمثله كريون، كما لا يضع فكراً دينياً مقابل فكر سياسي، وإنما نوعين مختلفين من التدين: فمن جهة هناك ديانة عائلية خاصة تماماً تنحصر في الدائرة الضيقة للأقرباء المقربين phíloi، وتتمركز حول الموقد المنزلي وعبادة الأموات - ومن الجهة الأخرى ديانة عامة يجنح فيها الآلهة الأوصياء على المدينة للاختلاط في نهاية الأمر مع القيم العليا للدولة. وبين هذين المجالين للحياة الدينية، هناك تناحر دائم يمكن أن يقود في بعض الحالات (وهي تماماً

(١٤) السبعة ضد طيبة، ١٩١ - ١٩٢ و ٢٣٦ - ٢٣٨.
(١٥) المرجع نفسه، ٢٨٠.
(١٦) المرجع نفسه، ١٨٦.
(١٧) المرجع نفسه، ٢٢٤.
(١٨) المرجع نفسه، ٢٦٨.

الحالات التي تعالجها التراجيديا) إلى صراع لا حل له. وكما يلاحظ رئيس الجوقة[١٩]، فإنه من الورع أن يقوم الإنسان بتكريم أمواته بكل تقى، لكن حين يتعلق الأمر بقيادة المدينة، فإن وظيفة المشرّع الأعلى هي فرض احترام قانون الهيمنة krátos الذي سنّه. وفي نهاية الأمر يمكن لسقراط في كتاب كريتون Criton لأفلاطون أن يدعم فكرة أن التدين، مثله مثل العدالة يفرض على الإنسان أن يطيع قوانين وطنه ولو كانت ظالمة، وحتى لو كان هذا الظلم ينعكس عليه ويحكم عليه بالموت. لأن nómoi المدينة هي أكثر جدارة بالاحترام وأكثر قدسية من أم ومن أب ومن كل الأجداد مجتمعين[٢٠]. ومن بين الموقفين الدينيين اللذين تضعهما مسرحية «أنتيغونا» موضع خلاف، لا يمكن لأي منهما بحد ذاته أن يكون أفضل إذا لم يفسح مجالاً للموقف الآخر، وإذا لم يعترف بما فيه من جوانب تحد منه وتعارضه. ومن الأمور الدلالية في هذا المجال أن تكون الكائنات الإلهية الوحيدة التي تذكرها الجوقة هي ديونيزوس وإيروس. فهذان الإلهان، ولكونهما إلهين ليليين وغامضين ويصعب على الفكر الإنساني الإحاطة بهما، ولكونهما قريبين من النساء وغريبين عن السياسة فإنهما يدينان في الدرجة الأولى الديانة المزيفة لرئيس الدولة كريون الذي يكيل الألوهة بمكيال قدراته الذهنية المحدودة لكي يضفي عليها كراهيته ومطامعه الشخصية. لكن هذين الإلهين يقفان أيضاً ضد أنتيغونا التي سجنت نفسها في دائرة القرابة العائلية philia، والتي نذرت نفسها طواعية لنهر الجحيم Hadés، ذلك أن ديونيزوس وإيروس، حتى في علاقتهما بالموت، يعبران عن قدرات الحياة والتجدد. وأنتيغونا لم تعرف أن تنصت للنداء الذي يحثها على أن تنتزع نفسها من «أقاربها» ومن الـ philia العائلية لتنفتح على الآخر، ولتستقبل Eros ولكي تنقل بدورها الحياة من خلال الارتباط مع غريب.

إن لغة التراجيديين تحتوي على تعدد في المستويات تتباعد فيما بينها بشكل أو بآخر، فنفس الكلمة ترتبط بحقول دلالية مختلفة حسب انتمائها إلى هذا أو ذاك من المجالات المختلفة للمفردات الحقوقية أو الدينية أو السياسية أو العامة؛ وهذا التعدد يعطي النص عمقاً خاصاً ويجعل قراءته تتم على عدة أصعدة في نفس الوقت. كذلك نجد تبايناً في معنى الحوار كما تتبادله وتحس به الشخصيات الرئيسية، وكما تفسره الجوقة

(١٩) المرجع نفسه، ٨٧٢ - ٨٧٥.

(٢٠) أفلاطون، كريتون، ٥١ a - c.

وتعلق عليه، وكما يستقبله ويفهمه الجمهور. وهذا التباين يشكل العنصر الأساسي في التأثير التراجيدي. وعلى خشبة المسرح، يستخدم كل واحد من أبطال الدراما في مناظراتهم نفس الكلمات، لكن هذه الكلمات تأخذ في فم كل منهم معان متعاكسة(٢١). فمصطلح nómos يدل لدى أنتيغونا على عكس ما يسميه كريون nómos بقناعة كاملة، ويمكن لنا مع شارل بول سيغال Charles Paul Ségal أن نستنبط نفس الالتباس في المصطلحات الأخرى التي تشغل حيّزا كبيرا في نسيج العمل: Phílos و Philía، kérdos، timé، sébas، tólma، orgé، deinós(٢٢). وبذلك فإن الكلمات التي يتم تبادلها في فضاء الخشبة لا تعود وسيلة للتواصل بين الشخصيات المختلفة بقدر ما تؤكد على الإنغلاق والعوائق وعدم شفافية الفكر، وبقدر ما تحدد مواقع الاختلاف. إن المفردات المستخدمة تظل في معظمها كتيمة بالنسبة لكل شخصية من الشخصيات الرئيسية التي تحبس نفسها في العالم الخاص بها، وهي تدل على معنى واحد وحيد لا يتغير. فإذا بكل أحادية في المعنى تصطدم بعنف بأحادية أخرى. وبذلك فإن السخرية التراجيدية يمكن أن تكمن ضمن مجرى الدراما في تبيان كيف يجد البطل نفسه بالمعنى الحرفي «يؤاخذ على الكلمة التي لفظها»، وهي كلمة تنعكس ضده وتكشف له بالتجربة المرة المعنى الذي كان يصر على عدم الاعتراف به. إن الجوقة في كثير من الأحيان تتردد وتتأرجح وتنتقل من معنى لمعنى، وفي بعض الأحيان نجدها تتنبأ ضمنياً بدلالات لم تُكشف بعد أو تصيغ هذه الدلالات دون أن تدري من خلال التلاعب بالألفاظ، أو من خلال استعمال تعابير لها معنى مزدوج(٢٣).

(٢١) انظر يوريبيدس، الفينيقيات، ٩٩٤: «لو كان الشئ نفسه يبدو للجميع جميلا وعاقلا، لما عرف البشر المشادات التي تقوم على التعارض في الآراء. لكن لا يوجد ما يشبه ذلك أو يماثله بالنسبة للبشر الفانين إلا على صعيد الكلمات، في حين أن الواقع شئ مختلف تماماً».

(٢٢) «تعظيم سوفوكلس للإنسان والصراعات في مسرحية أنتيغونا»

"Sophocles' praise of Man and th Conflicts of the Antigone", Arion. 3. 2. 1964, p. 46 - 60.

(٢٣) حول موقع ودور الالتباس عند الشعراء التراجيديين، انظر ستاندفورد «الالتباس في الأدب اليوناني، دراسات في النظرية والممارسة»

W. B. STANDFORD, Ambiguity in Greek Literature. Studies in Theory and Practice, Oxford, 1939, chap. X - XII.

لا تبدو لغة النص شفافة في كل مستوياتها وفي تعدد معانيها وفي التباساتها إلا بالنسبة للمتفرج. ففي مرورها من المؤلف إلى المتفرج تستعيد اللغة وظيفتها التواصلية الكاملة التي فقدتها على الخشبة بين شخصيات الدراما. لكن ما تنقله الرسالة التراجيدية، عندما يتم فهمها، هو تماماً وجود مناطق كتيمة ولا تواصلية في الكلام الذي يتم تبادله من قبل الناس. ففي اللحظة التي يرى فيها المتفرج الشخصيات الرئيسية تعتنق معنى واحداً لا تبصر غيره وبالتالي تتمزق وتسير إلى الهلاك، في تلك اللحظة يفهم أنه يوجد في الواقع معنيين ممكنين أو أكثر. إن اللغة لا تصبح شفافة للمتفرج، والرسالة التراجيدية قابلة للنقل إلا إذا توصل لاكتشاف التباس الكلمات والقيم والإنسان، وإلا إذا اعترف بالعالم على أنه صراعي. عندئذ، وفي تخليه عن قناعاته القديمة وانفتاحه على رؤية إشكالية للعالم، يجعل نفسه بنفسه، ومن خلال العرض الذي يشاهده، وعياً تراجيدياً.

التناحر بين الأسطورة وأشكال الفكر الخاصة بالمدينة؛ الصراع داخل الإنسان وبين القيم وفي عالم الآلهة؛ الطابع الالتباسي والمبهم للغة؛ كل هذه الصفات المميزة تطبع التراجيديا اليونانية بشكل قوي. لكن ما يمكن أن يُعرّف التراجيديا في جوهرها هو أن الدراما التي تُعرض على الخشبة تجري في آن معاً على مستوى الوجود اليومي في الزمن الإنساني الكتيم المتكون من سلسلة متتالية ومحددة من أزمنة الحاضر، وعلى مستوى ما وراء الحياة الأرضية، في زمن إلهي دائم الحضور يحيط في كل لحظة بمجمل الحوادث، تارة لكي يخفيها وتارة أخرى لكي يكشفها لكن دون أن يغيب عنه أي شئ أو يضيع في النسيان. إن الدراما من خلال هذا الارتباط والمجابهة المستمرة على طول الحبكة بين زمن البشر وزمن الآلهة، تُظهر بشكل واضح للعيان مكمن الألوهة في مسار الأفعال الإنسانية بالذات.

إن التراجيديا كما يذكر أرسطو هي محاكاة لفعل، mímesis práxeós. وهي تظهر شخصيات في لحظة التصرف práttontes. وكلمة دراما مأخوذة من الكلمة الدورية drân التي يقابلها في اللغة الأتيكية práttein بمعنى تصرّف. والواقع أنه على العكس من الملحمة والشعر الغنائي حيث لا ترتسم تصنيفات للفعل لأن الإنسان لا يظهر فيها إطلاقا كفاعل، فإن التراجيديا تُظهر الأفراد في مواقف التصرف. إنها توضّعهم على مفترق اختيار يورطهم كلية. إنها تُظهرهم وهم يتساءلون على عتبة القرار حول أفضل جانب يمكن أن يلتزموا به. وهكذا نجد

أورست Oreste في مسرحية «حاملات القرابين» يصرخ: «پيلاد، ماذا أفعل؟»[٢٤]. كذلك نجد پيلاسغوس Pelasgos في بداية مسرحية «المستجيرات»[٢٥] (٣٧٩ - ٣٨٠) يقول: «لا أعرف ماذا أفعل؛ الجزع يملأ قلبي؛ هل يجب أن أتصرف أو لا أتصرف؟» ومع ذلك فإن الملك سرعان ما يضيف صيغة تؤكد في علاقتها مع الجملة السابقة وجود قطبين في الفعل التراجيدي: «هل أتصرف أو لا أتصرف، هل أجرب القدر؟». تجريب القدر: عند التراجيديين، لا يحتوي الفعل الإنساني في ذاته على ما يكفي من القوة تجعله يستغني عن قدرة الآلهة، كما لا يملك ما يكفي من الاستقلالية لكي يتشكل كلية خارجا عنها. فبدون وجود الآلهة وبدون دعمها يظل الفعل الإنساني دون تأثير. فهو يجهض أو يحمل ثماراً مختلفة عما كان متوقعاً. إن الفعل الإنساني هو إذن نوع من الرهان حول المستقبل، حول القدر وحول الذات، رهان حول الآلهة التي يظل الإنسان يأمل أن تكون بجانبه. وفي هذه اللعبة التي لا يتحكم الإنسان بها، هناك دائما مجازفة أن يقع في فخ قراراته نفسها. فالآلهة غير مفهومة بالنسبة له. وعندما يطرح عليها تساؤلاته بنوع من التقية قبل أن يتصرف، وعندما تقبل أن تتكلم، فإن أجوبتها تبدو على نفس القدر من الالتباس والغموض الذي كانت عليه المواقف التي يتم سؤالها عنها.

في المنظور التراجيدي، يحتوي التصرف على طابع مزدوج: فمن جهة يعني ذلك أن الإنسان يناقش الأمر في قرارة نفسه، ويزن المحاسن والمساوئ ويتوقع مسبقا أفضل ترتيب للوسائل والغايات، ومن جهة أخرى يعني ذلك أن يراهن على المجهول وغير المفهوم، وأن يغامر في أرض يمكن أن تبقى عصية عليه، وأن يدخل في لعبة القوى الخارقة التي لا يمكن التكهن فيما لو كانت تحضّر، بمساعدة الإنسان نفسه، نجاحه أو هلاكه. إن أكثر الأفعال خضوعاً للتفكير والتمحيص لدى أكثر الناس تحسباً للأمور لا يخلو من المجازفة طالما أنه يحمل أيضاً طابع النداء الموجه للآلهة. واستجابة الآلهة هي وحدها التي تسمح بمعرفة قيمة هذا النداء وما يعنيه بدقة، وغالبا ما تكون النتيجة مريرة. وهكذا فإنه في نهاية الدراما فقط تكتسب الأفعال معناها الحقيقي، ويكتشف الفاعلون هويتهم الحقيقية من خلال ما أنجزوه فعلياً دون دراية منهم. فطالما لم تُستنفذ

(٢٤) حاملات القرابين، ٨٩٩.

(٢٥) المستجيرات، ٣٧٩ - ٣٨٠.

الأشياء، تظل الأمور الإنسانية بمثابة أحاجي يزداد غموضها بقدر ما تزداد الشخصيات قناعة بما هي عليه وبما تفعل. كيف يمكن لأوديب الذي طرح نفسه ضمن شخصية مفسر الأحاجي والملك الذي يقيم العدل، والذي كان مقتنعا بأن الآلهة تلهمه، والذي يعلن نفسه ابن الحظ السعيد Túche، كيف يمكن لأوديب هذا أن يفهم أنه بالنسبة لذاته تلك الأحجية التي لن يفقه معناها إلا حين يكتشف أنه عكس ما كان يعتقد نفسه: أي أنه ليس إبن الحظ السعيد وإنما ضحيته، وليس الذي يقيم العدل وإنما المجرم، وليس الملك الذي ينقذ مدينته وإنما الدنس المقيت التي كادت المدينة تهلك بسببه. وهكذا فإنه في اللحظة التي يعترف فيها بمسؤوليته وبأنه حفر بيديه مصيبته، يستطيع أن يتهم الآلهة بأنها دبرت كل شئ مسبقاً وفعلت كل شئ، وبأنها تسلت بأن تلعب به من بداية الدراما وحتى نهايتها، لكي توصله بشكل أفضل إلى الهلاك(٢٦).

وكما تتشكل الشخصية التراجيدية في المسافة التي تفصل بين daímon وبين êthos، فإن الزلة التراجيدية تتوضع بين المفهوم الديني القديم للخطأ - الدنس وللـ hamartía التي هي مرض عقلي وهذيان تسببه الآلهة ويؤدي بالضرورة إلى الجريمة، وبين المفهوم الجديد حيث يُعرّف المذنب hamartón وخاصة adikôn بأنه ذلك الذي اختار عمداً ودون إجبار أن يقترف جنحة ما(٢٧). إن القانون إذ يجهد، مع شئ من

(٢٦) انظر وينينغتون - إنغرام R. P. WINNINGTON - INGRAM، المرجع المذكور؛ وفيما يتعلق بنفس المسألة لدى أسخيلوس، انظر ليسكي، «القرار والمسؤولية في تراجيديا أسخيلوس»
A. LESKY, Decision and Responsability in the Tragedy of Aeschylus, The Journal of Hellenic Studies, 86, 1966, p. 78 - 85.
وكما يذكر ليسكي فإن «الحرية والقسر يتلازمان بشكل تراجيدي صرف» «freedom and compulsion are united in a genuinely tragic way» لأن إحدى السمات الأساسية لتراجيديات أسخيلوس هي على وجه الدقة «تلك العلاقة الوثيقة بين الحتمية التي تفرضها الآلهة وبين القرار الشخصي في التصرف» "the close union of necessity imposed by the Gods and the personal decision to act".

(٢٧) في الصيغة التي يضعها أسخيلوس على لسان رئيس الجوقة (مسرحية أغاممنون ١٣٣٧ - ١٣٣٨)، يأتي المفهومان المتعاكسان متراكبين أو مختلطين في نفس الكلمات، وهكذا فإن الجملة تحتمل تفسيرا مزدوجا بسبب التباسها. فالتعبير يمكن أن يعني: «والآن، إن كان عليه أن يدفع ثمن الدم الذي سفكه أجداده» وفي نفس الوقت يمكن أن تعني: «والآن إن كان عليه أن يدفع ثمن الدم الذي كان قد سفكه في السابق». ففي الحالة الأولى، يبدو أغاممنون ضحية لعنة الأجداد: فهو يدفع ثمن خطيئة لم يرتكبها. في الحالة الثانية، يدفع ثمن الجرائم التي يحمل مسؤوليتها.

العشوائية والتردد، للتمييز بين تصنيفات الخطأ التي تعود لصلاحيات المحاكم المختلفة، فإنه يؤكد على مفاهيم النية والمسؤولية؛ كما يثير مشكلة درجات التزام الفاعل بأفعاله. من جهة أخرى، وفي إطار مدينة يقوم فيها كل المواطنين بإدارة أمور الدولة بعد مناقشات علنية تخلو من الطابع الديني، نجد أن الإنسان قد بدأ يجرب نفسه بنفسه كفاعل مستقل نوعاً ما تجاه القوى الدينية التي تحكم الكون، وكسيد لأفعاله يستطيع أن يسيطر بشكل أو بآخر على قدره السياسي والشخصي من خلال ما لديه من gnómé و phrónésis. إن هذه التجربة التي ما زالت عائمة ومترددة لما سيصبح في التاريخ البسيكولوجي للإنسان الغربي تصنيفات الإرادة (ونحن نعرف أنه لا يوجد في اليونان القديم مفردات حقيقية للإرادة) يتم التعبير عنها في التراجيديا على شكل تساؤلات جزعة تتعلق بعلاقة الفاعل بأفعاله. لأي حد يمكن أن يعتبر الإنسان النبع الحقيقي لأفعاله؟ وفي حين يقوم الإنسان بمناقشة أفعاله في داخله، ويبادر إليها، ويحمل مسؤوليتها، ألا تكون مصادر هذه الأفعال في موضع آخر غير ذاته؟ أولا تبقى معانيها كتيمة بالنسبة لذلك الذي يقترفها، طالما أن الأفعال لا تستمد واقعيتها من نيات الفاعل وإنما من النظام العام للعالم الذي تتحكم به الآلهة وحدها.

ولكي يكون هناك فعل تراجيدي، يجب أن يكون مفهوم الطبيعة الإنسانية قد استُنبط بصفاته الخاصة به، وأن تكون بالتالي الأصعدة الإلهية والإنسانية متمايزة بشكل كاف لكي تتعارض، دون أن تتوقف في الوقت نفسه عن أن تبدو متلاحمة لا تنفصل عن بعضها. إن المعنى التراجيدي للمسؤولية ينبثق عندما يفرد الفعل الإنساني حيزاً للنقاش الداخلي للفاعل، وللنية، ولسابق الإصرار، دون أن يكون قد اكتسب ما يكفي من التماسك والاستقلالية اللتين تجعلانه يكتفي كلية بذاته. إن المجال الخاص بالتراجيديا يتوضع في تلك المنطقة الحدودية حيث تأتي الأفعال الإنسانية لتتمفصل مع القوى الإلهية، وحيث تأخذ معناها الحقيقي الذي يجهله الفاعل، من خلال انتمائها إلى نظام يتجاوز الإنسان ويغيب عنه. وعند توسيديد، تتعرف الطبيعة الإنسانية بتناقضها المطلق مع القوى الدينية. إنهما نظامان من الواقع متنافرين بشكل جذري. وهما يشكلان في التراجيديا القطبين أو المظهرين المتناقضين ولكن المتكاملين واللذين يتنازعان نفس الواقع الالتباسي.

لكل تراجيديا إذن صعيدان تتلاعب بهما بالضرورة. وطابعها الذي يأخذ شكل تحقيق حول الإنسان كفاعل مسؤول ليس سوى نوع من اللحن المصاحب الذي يتركب على التيمة المركزية. لذلك فمن الغلط تسليط كل الضوء على العنصر البسيكولوجي وحده. وفي مشهد السجادة الشهير ضمن مسرحية «أغاممنون»، يعود سبب القرار المشؤوم الذي يأخذه الملك إلى تفاهته كإنسان، وربما أيضاً إلى نواياه السيئة كزوج يميل إلى أن يخضع لتوسلات زوجته طالما أنه قد جاء إليها بكاساندرا التي ستعيش في بيته كمحظية. لكن الأساسي ليس هنا. فالتأثير التراجيدي الحق يتأتى من العلاقة الحميمية وفي نفس الوقت من تلك المسافة العجيبة بين الفعل العادي للمشي على سجادة قرمزية مع كل ما في ذلك الفعل من دوافع إنسانية، وبين القوى الدينية التي تمت استثارتها من قِبَلِهِ دون هوادة.

بمجرد أن وضع أغاممنون قدمه على السجادة كانت الدراما قد اكتملت. وإذا ما كانت المسرحية تدوم بعض الوقت مع ذلك، فإنها لا يمكن أن تحمل شيئا أكثر من الذي قد تم بالفعل من لحظتها. فقد جاء الماضي والحاضر والمستقبل ليختلطوا في نفس المعنى الوحيد الذي يتم كشفه وتكثيفه في رمزية ذلك التصرف النابع من الصلف húbris الملحد. ومن تلك اللحظة وصاعداً نستطيع أن نعرف ما الذي كانت عليه فعلياً تضحية إيفيغينيا: إنها ليست فقط إطاعة أوامر الإلهة آرتميس ولا الواجب الصعب لملك لا يريد أن يرتكب خطأ تجاه حلفائه[٢٨] بقدر ما هي الضعف المذنب لإنسان طموح تآمرت أهواؤه مع الحظّ السعيد الإلهي Túché[٢٩] فأوصلته لأن يقرر التضحية بابنته؛ كذلك نستطيع أن نعرف ما الذي كان يعنيه الاستيلاء على طروادة: فهو ليس فقط انتصار العدالة وعقاب المذنبين، بقدر ما هو التدمير التدنيسي لمدينة بأكملها مع معابدها؛ وفي هذا الإلحاد المزدوج تعود للحياة كل الجرائم الأقدم لسلالة الآتريد، كما ترتسم كل الجرائم التي ستلي لاحقاً: الضربة

(٢٨) انظر مسرحية أغاممنون، ٢١٣.

(٢٩) المرجع المذكور، ١٨٧. فيما يتعلق بهذا البيت انظر تعليق فرانكل والإرجاع إلى البيت ٢١٩ في كتابه «أسخيلوس، أغاممنون».

Ed. FRAENKEL, Aeschylus, Agamemnon, Oxford, 1950, II, p. 115, avec renvoi au v. 219, p. 127 - 8.

التي ستنال من أغاممنون والتي ستطال في النهاية كليتمنسترا من خلال أورست. وفي لحظة الذروة هذه للتراجيديا حيث يتعقد كل شئ، فإن زمن الآلهة هو الذي ينبثق على الخشبة ويعرض نفسه للعيان في زمن البشر[٣٠].

ooo

(٣٠) حول العلاقة بين النظامين الزمنيين، ترجع القارئ إلى دراسة بيير ڤيدال ناكيه، «زمن الآلهة وزمن البشر» المنشورة في مجلة تاريخ الأديان.

P. VIDAL - NAQUET, "Temps des dieux et temps des hommes", Revue de l'histoire des religions, 157, 1960, p. 55 - 80.

III

الفصل الثالث

تكوّن مفهوم الإرادة في التراجيديا اليونانية

بالنسبة لإنسان المجتمعات المعاصرة في الغرب، تشكل الإرادة أحد الأبعاد الأساسية للشخص(*). ويمكن أن نقول عن الإرادة أنها الشخص حين يتم النظر إليه في مظهره كقائم بالفعل، وهي الأنا حين يتم التعامل معها كمصدر لأفعال لا يحمل الشخص مسؤوليتها تجاه الآخرين وحسب، وإنما يلتزم بها داخليا تجاه ذاته أيضاً. ومن وحدانية الشخص الحديث وتطلبه للفرادة يتأتى شعورنا بأننا نحقق ذاتنا فيما نفعل، وأننا نعبر عن أنفسنا بالأعمال التي تعلن كياننا الأصيل؛ ومن استمرارية الفاعل الذي يبحث عن ذاته في ماضيه، والذي يتعرف على نفسه في ذكرياته، تتأتى ديمومة صاحب الفعل المسؤول اليوم عما قام به بالأمس، والذي يحس بوجوده وبتماسكه الداخلي بقوة تتزايد كلما ترابطت تصرفاته المتتالية وتراكبت ودخلت في نفس الإطار، لتشكل في استمرارية خط هذه الأفعال نزعته الفريدة.

إن مقولة الإرادة لدى إنسان اليوم لا تفترض فقط توجه الشخص نحو الفعل، وإضفاء القيمة على التصرف والإنجاز العملي في أشكالها المختلفة، وإنما تفترض أكثر من ذلك الاعتراف بتفوق القائم بالفعل ضمن الفعل ذاته، وبأولوية الفاعل الإنساني الذي يُعتبر مصدراً وسبباً منتجاً لكل الأفعال التي تنبثق عنه. إن القائم بالفعل في علاقاته مع الآخرين ومع الطبيعة يعي ذاته كمركز للقرار وكصاحب سلطة لا تتأتى لا من الوجدان ولا من الذكاء الصرف: إنها سلطة خاصة ذهب ديكارت لحد القول بأنها لا متناهية «في ذاتنا كما في الخالق»، لأنها تتعاكس مع الفهم المحدود حكماً لدى الكائنات المخلوقة، فقدرة الإرادة لا تتقبل الزيادة أو النقصان، تماماً كما هي حرية الاختيار التي تشكل بالنسبة لديكارت الوجه البسيكولوجي للإرادة؛ فنحن نمتلك حرية الاختيار كاملة بمجرد امتلاكنا لها.

(*) هذا النص قد نشر في البسيكولوجيا المقارنة والفن، تكريم لـ ل. ميرسون.

Psychologie comparative et art, Hommage à L, Meyerson Paris p, 277 - 306.

والواقع أن الإرادة تظهر وكأنها تلك القدرة التي لا يمكن قصرها على قول لا أو قول نعم، وعلى القبول أو الرفض.

هذه القدرة تتبدى بشكل خاص في فعل القرار. فبمجرد أن يلتزم الفرد بخيار ما، بمجرد أن يتخذ القرار، فإنه، أياً كان الصعيد الذي يتوضع قراره فيه، يتشكل كقائم بالفعل، أي كفاعل مسؤول ومستقل يتبدى في ومن خلال الأفعال التي تُسند إليه.

وهكذا لا يمكن أن يكون هناك فعل بدون قائم بالفعل متفرد يكون مركز ومصدر الفعل، ولا يمكن أن يكون هناك قائم بالفعل دون قدرة تربط الفعل بالفاعل الذي قرر القيام به، والذي يحمل مسؤوليته المطلقة من جراء ذلك. ولقد صارت هذه التأكيدات بالنسبة لنا طبيعية لدرجة لم تعد معها تثير أية مشكلة. لقد صرنا نعتقد أن الإنسان يقرر ويفعل «بمحض إرادته» تماماً كما يمتلك ذراعين وساقين. وفي حين أن حضارة مثل حضارة اليونان البائدة والكلاسيكية لا تحتوي في لغتها على أية كلمة تقابل المصطلح الذي نستعمله اليوم للدلالة على الإرادة، نرانا لا نتردد في أن نضفي على أناس ذلك الزمن، رغماً عنهم، هذه الوظيفة الإرادية التي لم يقوموا حتى بتسميتها.

لقد خصص مييرسون Meyerson كل مؤلفه لتحذيرنا من مثل هذه «البديهيات» البسيكولوجية المفترضة. والبحث الاستقصائي الذي لم يتوقف عن القيام به في كتاباته وفي دروسه حول تاريخ الشخص يهدم أسطورة وجود وظيفة بسيكولوجية للإرادة التي تأخذ طابعا كونياً ودائماً. إن الإرادة ليست من معطيات الطبيعة الإنسانية. إنها بناء معقد يبدو تاريخه على درجة من الصعوبة والتعدد وعدم الإكتمال تماثل ما نجده في تاريخ الأنا، مع ارتباط الإثنين معاً بقدر كبير. يجب أن نحجم إذن عن أن نضفي على الإنسان اليوناني القديم منظومتنا الحالية في تنظيم التصرفات الإرادية، وبنى مسارات القرار لدينا، ونماذجنا عن مدى التزام الأنا بالأفعال. يجب أن نتفحص بدون أفكار مسبقة الأشكال التي أخذتها ضمن إطار الحضارة اليونانية التصنيفات المخصصة للفعل وللقائم بالفعل، وأن نرى كيف تشكلت، عبر الممارسات الإجتماعية المختلفة (الدينية والسياسية والحقوقية والجمالية والتقنية)، العلاقات بين الفاعل الإنساني وأفعاله.

إن المشاكل التي واجهها الباحثون الهللنيون في السنوات الأخيرة تتعلق بالتراجيديا

وبالإنسان التراجيدي. وهناك مقال صدر مؤخراً لريفييه A. Rivier يوضح أبعاد الجدل بكل دقة(١). فهو يلاحظ أنه منذ ١٩٢٨، قام سنيل B. Snell من خلال دراسته لدراماتورجية أسخيلوس باستنباط عناصر أنتروبولوجيا تراجيدية تتمركز حول موضوعات الفعل والقائم بالفعل. فعلى العكس من هوميروس ومن الشعراء الغنائيين، يضع أسخيلوس أبطاله على عتبة القرار، وفي مواجهة ضرورة التصرف. وهو يعرض أبطاله، حسب خطاطة درامية يمكن ملاحظتها بشكل مستمر، في مواقف تؤدي إلى جدل عقيم وطريق مسدود. فهم في مواجهة منعطف قرار يؤثر على قدرهم بأكمله يجدون أنفسهم مضطرين لخيار صعب لكنه إلزامي. ومع ذلك، وفيما لو فرضت عليهم الضرورة أن يختاروا بين هذا الحل أو ذاك، فإن قرارهم في حد ذاته يمكن أن يبقى في حدود الإمكانية. وهذا القرار لا يؤخذ في الواقع إلا بعد صراع داخلي وتمحيص واعٍ يجذّر القرار النهائي في روح الشخصية. وحسب سنيل، فإن هذا القرار «الشخصي» و «الحر» يشكل التيمة المركزية في دراما أسخيلوس التي تظهر في هذه الإضاءة وكأنها بناء يهدف إلى أن يستنبط، في حالته الصافية التي تصل إلى حد التجريد، «نموذجاً» للفعل الإنساني الذي يتكوّن وكأنه مبادرة من قائم بالفعل مستقل يواجه مسؤولياته ويستمد من قرارة ذاته الأسباب والدوافع الضرورية لالتزامه بالفعل(٢). ولقد تسنى لباربو Z. Barbu الذي استنبط النتائج البسيكولوجية النابعة من هذا التفسير أن يؤكد بأن بناء الإرادة كوظيفة متكوّنة بشكل كامل يظهر في ومن خلال تطور التراجيديا في أثينا خلال القرن الخامس قبل الميلاد. ولقد كتب باربو: «يمكننا أن نعتبر أن دراماتورجية أسخيلوس هي البرهان المتكامل على ظهور الفرد كقائم بالفعل مطلق الحرية (individual as a free agent) ضمن الحضارة اليونانية»(٣).

(١) ملاحظات حول «الحتمي» و«الحتمية» عند أسخيلوس، مجلة الدراسات الإغريقية
Revue des études grecques, 81, 1968, p, 39 - 50.

(٢) Bruno SNELL, Die Entdeckung des Geistes, Hambourg, 1955.
الترجمة الإنجليزية للطبعة الأولى تحت عنوان: اكتشاف العقل
- The Discovery of the Mind, Oxford, 1953, p. 102 - 112.

(٣) Z. BARBU, Problems of Historical Psychology, Londres, 1960. chap. IV, "The Emergence of Personality in the Greek World", p. 86.

إن هذا التحليل هو ما تسعى دراسة ريڤييه لهدمه في نقاط أساسية. فتركيز سنيل على قرار الفاعل، مع كل ما يمكن أن يرتبط به ضمنياً من استقلالية ومسؤولية وحرية، يؤدي إلى إخفاء الدور المصيري الذي تلعبه القوى الخارقة التي تنشط في الدراما وتعطيها بعدها التراجيدي البحت. إن هذه القوى الدينية لا تتواجد فقط خارج الفاعل، وإنما تتدخل أيضاً في صميم قراره لتضغط عليه حتى فيما يبدو أنه «خيار». والواقع أن التحليل الدقيق للنصوص يُظهر، حسب ريڤييه، أن التفكير بأمر ما من كافة وجوهه، طالما نظرنا إليه من وجهة نظر الفاعل، أي القائم بالفعل، لا يمكن أن يؤدي إلى أي شئ آخر سوى الإقرار بوجود تناقض لا يمكن حله، لعدم القدرة على تبرير هذا الخيار بدلا من ذاك. وما يولّد القرار في نهاية الأمر هو دائما تلك الـ anánke التي تفرضها الآلهة، تلك «الضرورة» التي تميل بأكملها إلى جهة واحدة في لحظة معينة من الدراما لتنهي موقف التوازن الأول الذي كانت قد ولّدته في البداية. وهكذا فإن الإنسان التراجيدي لا يعود مضطراً لأن يختار بين إمكانيتين؛ إنه «يلحظ» أن هناك طريقاً واحداً ينفتح أمامه. والالتزام بموقف لا يعكس الخيار الحر للفاعل، وإنما الاعتراف بهذه الضرورة ذات الطابع الديني التي لا يمكن للشخصية أن تفلت منها، والتي تجعل منها، في صميم «قرارها» كائناً «مجبراً» biastheís من الداخل. وإن كانت هناك إرادة، فإنها ليست إرادة مستقلة بالمعنى الكانطي للكلمة، ولا حتى إرادة بالمعنى الذي يقصده توماس، وإنما إرادة مقيدة بالخشية الممزوجة بالاحترام لما هو إلهي، هذا إذا لم نقل أنها إرادة مفروضة من القوى المقدسة التي تستثمر الإنسان من الداخل.

إن التحليل النقدي لريڤييه يتجاوز نظرية سنيل لينصب أيضاً على التفسيرات التي دون أن تنكر دور القوى الخارقة المؤثرة في فعل البطل التراجيدي، تحاول أن تنقذ استقلالية الفاعل الإنساني، وذلك حين تترك، ضمن قراره، فسحة للمبادرة الطوعية. وهذه هي حال نظرية الدوافع المزدوجة التي اقترحها ليسكي A. Lesky، والتي اعتنقها مع فروق متنوعة أكثر الهللينيين المعاصرين(٤). إننا نعرف أن أفعال أبطال الملحمة لدى هوميروس تبدو وكأنها ترتبط أحياناً بمستويين من التفسير: فمن جهة

(٤) A. LESKñY, Göttliche und menschliche Motivation im homerischen Epos, Heidelberg, 1961.

يمكن أن يُفسّر سلوكهم وكأنه نتيجة وحي أو تحريض إلهي، ومن جهة أخرى يفسّر كأنه نتيجة دافع إنساني بحت؛ وهذان المستويان يكونان في أغلب الأوقات متداخلين الواحد ضمن الآخر لدرجة يصعب معها فصلهما. وحسب ليسكي، فإن خطاطة الدافع المزدوج تصبح لدى أسخيلوس عنصراً مكوناً للأنتروبولوجيا التراجيدية. إن بطل الدراما يواجه حتمية فوقية تُفرض عليه وتقوده، لكنه بوحي من طباعه يعتنق هذه الحتمية ويجعلها خاصة به لدرجة يصل معها لأن يريد وأن يرغب بقوة ما هو ملزم بفعله بمعنى آخر. وهكذا يُدخل من جديد في صميم القرار «الحتمي» ذلك الهامش من حرية الاختيار الذي لا يمكن بدونه أن تُنسب للفاعل مسؤولية أفعاله. وفي الواقع كيف يمكن أن نتقبل فكرة أن تدفع شخصيات الدراما بهذه الطريقة القاسية ثمن أفعال يمكن ألا تكون مسؤولة عنها، وبالتالي يمكن ألا تُنسب إليها فعلياً؟ وكيف تكون هذه الأفعال أفعال الشخصيات إن لم تكن قد أرادتها تلك الشخصيات ذاتها، وكيف تريدها إن لم يكن ذلك باختيار حر ومستقل؟ «ومع ذلك ـ يسأل ريڤييه ـ هل يُعقل في منظور آخر غير منظورنا أن يريد الإنسان ما لم يختره؟ وأن يعتبر مسؤولاً عن أفعاله بمعزل عن نياته؟ أو لم تكن تلك هي الحالة تماماً لدى الإغريق؟».

إن المسألة تتجاوز بهذا الشكل إطار النقاش حول دراماتورجية أسخيلوس وحول معنى الفعل التراجيدي. فالسياق الإغريقي يجبرنا على أن نعيد النظر في كل نظام المفاهيم المرتبطة بتصورنا لما هو إرادي. ومن هذا المنطلق، فإن صياغة ريڤييه يمكن ألا تكون بالنسبة للمحلل البسيكولوجي بمنأى عن الهجوم. وطالما أننا يجب أن نرفض نموذج القرار المستقل الذي يجنح المحللون المعاصرون لأن يطبقوه بوعي أو دون وعي على الوثائق القديمة، فهل يحق لنا أن نستخدم بدورنا مصطلح الإرادة، حتى ولو حددنا بأن الأمر يتعلق بإرادة مقيدة، وبقرار له بنية مختلفة عما لدينا، لأنه ينفي الاختيار؟ إن الإرادة ليست مقولة بسيطة، وما ينجم عنها متعدد تماماً كما هي متعددة أبعادها. فبغض النظر عن الاستقلالية وحرية القرار اللذين يصيب ريڤييه إذ يشكك بفعاليتهما في حالة اليونان، تفترض الإرادة سلسلة من الشروط. ففي بادئ الأمر، وضمن مجموعة الأحداث، يجب أن يتم تحديد تتابع منظم للأفعال التي يتم الإحساس بها على أنها إنسانية بحتة، وأن تكون هذه الأفعال على درجة كافية من الترابط فيما بينها، ومحددة في الزمان والمكان بحيث

تشكل سلوكاً موحداً له ما يستثير بدايته ومساره ونهايته؛ وهي تفترض أيضاً ظهور الفرد، وبالتحديد الفرد الذي يتم النظر إليه في وظيفته كقائم بالفعل، كما تفترض صياغة مترابطة لمفهومي الاستحقاق والإثم الشخصيين، وظهور مفهوم المسؤولية الذاتية كبديل عما اصطُلح على تسميته الجرم الموضوعي، وكبداية لتحليل المستويات المختلفة للنية من جهة، وللتنفيذ الفعلي من جهة أخرى. إن كل هذه العناصر قد تم بناؤها عبر تاريخ يفرض تنظيماً داخلياً لفئة الفعل ولمكانة القائم بالفعل، ولمكان ودور الفرد في الفعل، ولعلاقات الفاعل بأشكال الفعل المختلفة التي يقوم بها، ولدرجات تورطه فيما يفعل.

ولئن كان ريڤييه يستعمل مصطلح الإرادة فإنه يفعل ذلك، حسبما يقول، لكي يبيّن بشكل واضح أن البطل لدى أسخيلوس ليس سلبياً، حتى ولو كان محروماً من الاختيار في قراره. فالتبعية تجاه الإلهيّ لا تُخضع الإنسان بالضرورة، كما في تبعية النتيجة للسبب. إنها، يكتب ريڤييه، تبعية تحرر. ولا يمكن بأية حالة أن نحددها على أنها تعيق إرادة الإنسان وتجعل قراره عقيماً طالما أنها على العكس تطوّر طاقته الأخلاقية وتعمّق منابع الفعل لديه. لكن غياب السببية والطاقة وينابيع الفعل، وعمومية هذه السمات لا تسمح بوصف الإرادة فيما يكوّنها، ومن وجهة نظر المحلل البسيكولوجي، كفئة خاصة ترتبط بالشخص.

قرار بدون اختيار، ومسؤولية مستقلة عن النيات: تلك ما يمكن أن تكون عليه أشكال الإرادة عند اليونانيين، حسبما يُقال. وكل المشكلة تكمن في معرفة ما الذي كان يفهمه اليونانيون أنفسهم من الاختيار وغياب الاختيار، ومن المسؤولية مع أو بدون نيّة. وكما هو الحال بالنسبة للإرادة، فإن مفاهيمنا عن الاختيار والاختيار الحر والمسؤولية والنية، لا يمكن تطبيقها مباشرة على العقلية القديمة حيث كانت تتبدى من خلال قيم وحسب تشكيلات يمكن أن تضلل الفكر الحديث. وحالة أرسطو في هذا المجال لها دلالة خاصة. إننا نعرف أنه يحاول في فلسفته الأخلاقية أن يدحض المذاهب التي تقول بأن الشرير لا يتصرف طواعية، وإنما يقترف الذنب رغماً عنه. وكذا كان يبدو له في بعض النواحي المفهوم «التراجيدي» الذي كان يمثله في نظره بشكل خاص يوريبيدس. فشخصيات هذا الأخير كانت تعلن أحياناً بشكل صريح أنها لا تحمل خطيئة ذنوبها لأنها تصرفت، حسب ادعائها، رغماً عنها، وبشكل قسري، ولأنها كانت محكومة bía، تنوء تحت عنف قوة الأهواء التي يبدو من الصعب الوقوف في

وجهها لأنها تجسد في أعماقها قدرات إلهية مثل إيروس Erôs وأفروديت[٥].

وهذه هي أيضاً، ولكن على صعيد آخر، وجهة نظر سقراط الذي يرى أنه انطلاقاً من أن كل أذية هي جهل، فإنه ما أحد يقوم بالشر «بإرادته» (حسب الترجمة الدارجة للكلمة). ولكي يبرر أرسطو مبدأ الإثم الشخصي للشرير، ولكي يعطي للتأكيد على مسؤولية الإنسان أساساً نظرياً، فقد قام بصياغة مذهب عن الفعل الأخلاقي الذي يمثل في الفلسفة الإغريقية الكلاسيكية أقصى حالات الجهد التحليلي من أجل التمييز بين الأشكال المختلفة للفعل من خلال الظروف الداخلية التي تتحكم به[٦]، ابتداءاً من الفعل الذي يقوم به الإنسان رغما عنه، بضغط خارجي أو بجهل لما يقوم به (كحالة سكب السم مع اعتقاد أنه دواء)، وانتهاءاً بالفعل الذي يتم القيام به طواعية، بل وأكثر من ذلك، من خلال معرفة كل الوقائع، وبعد تفكير طويل وقرار. ولقد قام أرسطو بخلق مفهوم جديد لكي يحدد أعلى درجة من درجات وعي الفاعل بالفعل والتزامه به، واستخدم لذلك مصطلح proaíresis الذي كان استعماله نادراً، ومعناه حتى تلك الفترة غير واضح. وقد أعطاه في إطار نظامه قيمة تقنية محددة. فالـ Proaíresis هي الفعل عندما يأخذ شكل قرار، وهذا من الامتيازات التي تقتصر على الإنسان ككائن له عقل، وبالمقارنة مع الأطفال والحيوانات التي لا عقل لها. إن الـ Proaíresis هي درجة أعلى من الـ hekoúsion، وهي كلمة تُترجم عادة بصفة «الإرادي» مع أنها لا يمكن أن تأخذ ذلك المعنى. إن التناقض الدارج في اللغة العادية اليونانية وفي مفرداتها الحقوقية ما بين hekón، hekoúsios من جهة وبين ákon، وakoúsios من جهة أخرى لا يقابل بأي شكل من الأشكال تصنيفاتنا عن الإرادي وغير الإرادي. يجب أن نترجم هذين التعبيرين المتعارضين، كما فعل غوتييه Gauthier وجوليف Jolif في تعليقاتهما على كتاب الأخلاق لنيكوماك Nicomaque بتعبير «طواعية» الذي يتناقض مع «رغما» عنه[٧]. ولكي نقتنع بأن كلمة hekón لا يمكن أن تعني إرادي، يكفي أن

(٥) أرسطو، ARISTOTE, Ethique Nicomaque, 3, 1110 a 28 وتعليق غوتييه وجوليف GAUTHIER et J.R. JOLIF, Louvain - Paris, 1959, p. 177-178

(٦) «...إن قراراتنا الحميمة، أي نياتنا هي التي تسمح بالحكم على طباعنا أكثر من أفعالنا الخارجية». E. N., IIII b 56, cf aussi, Ethique à Eudème, 1228 a.

(٧) GAUTHIER - JOLIF, II, p. 169 - 170.

نلاحظ أن أرسطو عندما يؤكد أن الفعل النابع من عاطفة جياشة يتم طواعية hekón وليس رغماً عن فاعله ákon، فإنه يعطي دليلاً أنه إذا لم نقبل ذلك، كان يجب أن نقول في هذه الحالة أن الحيوانات لا تتصرف هي الأخرى hekóntes ؛ وبديهي أن التعبير لا يمكن أن يأخذ هنا معنى «طواعية»(٨). فالحيوان يتصرف hekón مثل البشر، عندما يتبع ميله الخاص ودون أن تجبره قوة خارجية. فلو كان كل قرار (proaíresis) هو فعل ينفذ طواعية (hekón)، فإنه على العكس، «ما نقوم به طواعية ليس دائماً موضع قرار». وهكذا فعندما نتصرف بدافع من الاشتهاء (epithumía)، أي من خلال إغراء المتعة، أو بسبب من النزق (thumós)، ودون أن نأخذ وقتا للتفكير، فإننا نفعل ذلك طواعية (hekón) تماماً، وليس من خلال قرار (proaóresis)؛ ولا شك في أن القرار proaíresis يستند هو الآخر على رغبة، لكنها رغبة عقلانية، أو تمني (boúlesis) يتدخل فيه الذكاء ويتجه، لا نحو المتعة، وإنما نحو غرض عملي زيّنه الفكر للنفس على أنه جيد. إن القرار proaíresis يفترض مساراً مسبقاً من مشاورة الذات والتمحيص (boúleusis)؛ وفي نهاية ذلك الحساب العقلاني، يخلق القرار اختياراً، وذلك يظهر من خلال الإسم بحد ذاته (haúresis = خيار). وهذا الاختيار يتبدى في حكم يؤدي مباشرة إلى الفعل. إن هذا المظهر من الخيار، ومن الخيار العملي الذي يلزم الفاعل بفعله، وفي نفس اللحظة التي يصبح فيها موضع قرار، يخلق تمييزاً بالدرجة الأولى ما بين القرار Proaíresis، وبين التمني boúlesis الذي يمكن ألا تؤدي حركته لشئ فيبقى في حالة «التوق» (ذلك أنه من الممكن أن نتوق إلى المستحيل). وفي الدرجة الثانية يخلق تمييزاً ما بين القرار، وبين الحكم ذي الطابع النظري الذي يحدد ما هو حقيقي، لكنه لا يتعلق بمجال الفعل إطلاقاً(٩). وعلى العكس، لا يوجد تمحيص وقرار إلا فيما يتعلق بالأشياء التي تكون في «مجال قدرتنا» والتي «تتعلق بنا» والتي تستطيع أن تكون مجالا للفعل بأشكال متعددة وليس بشكل واحد. إن أرسطو يقابل في هذا المجال بين dunámeis álogoi أي القوى اللاعقلانية التي لا يمكن أن تنتج إلا

(٨) E. N., IIII a 25 - 27, et IIII b 7 - 8.

(٩) «القرار (proaíresis) لا يسري على الأشياء المستحيلة، وذلك الذي يزعم أنه «يقرر بنفسه» أن يفعل شيئاً مستحيلاً يمكن أن يؤخذ على أنه ضعيف العقل. على العكس، يمكن أن نتمنى حتى المستحيل، مثل ألا نموت»، E. N., IIII b 20 - 23. «إن الذهن النظري لا يفكر بشئ في المجال العملي ولا يعطي رأيه حول ما يجب تجنبه أو البحث عنه»، De l'âme, 430 b. 27 - 29.

تأثيراً واحداً (كمثال الحرارة التي لا يمكن أن تؤثر إلا بالتسخين)، وبين القوى التي يرافقها العقل metà lógou التي تستطيع أن تنتج أشياء متعاكسة dunámeis tôn enantíon[١٠].

إن هذا المذهب يطرح مظاهر تبدو للوهلة الأولى معاصرة لدرجة أن بعض المفسرين ظنوا أنهم يتعرفون في كلمة proaíresis على قدرة الاختيار بحرية التي يمكن أن يتمتع بها الفاعل في قراره. وقد أرجع بعضهم هذه القدرة إلى العقل الذي يستطيع أن يحدد بشكل مسيطر الغايات النهائية للفعل. وعلى العكس فإن البعض الآخر قد رفع الـ proaíresis إلى مصاف الإرادة الحقيقية، وذلك من خلال التأكيد الصائب على التحليل الأرسططالي للفعل بما فيه من ردة فعل معارضة للعقلانية التي يمثلها سقراط، وبشكل كبير أيضاً أفلاطون. لقد نظروا إليها على أنها المَلَكَة الفعّالة التي تؤدي إلى اتخاذ القرار ذاتياً، والقدرة التي تتوضع حتى اللحظة الأخيرة في مستوى أعلى من النزعات (التي تجنح نحو ما هو ممتع، وفي حالة الـ epithumía نحو الخير، وذلك في حالة الـ boúlesis)، والتي يمكن أن تدفع بالفاعل نحو الفعل من خلال قوته الخاصة، ونوعاً ما بمعزل عن الضغط الذي تمارسه عليه الرغبة.

لكن لا يمكن لأي من هذه التفسيرات أن تبدو متماسكة[١١]. فبدون أن ندخل في تفاصيل البسيكولوجية الأرسططالية للفعل، يمكن أن نؤكد أن الـ proaíresis لا تشكل قدرة مستقلة عن النمطين الوحيدين للخواص الفاعلة في الفعل الأخلاقي حسب رأي أرسطو: فمن جهة هناك الجزء الذي يرغب من النفس (tó orekikón)؛ ومن الجانب الآخر الذهن، الـ noûs، في وظيفته العملية[١٢]. إن التمني المشوب بالعقل boúlesis يتوجه نحو غائية الفعل؛ وهو ما يدفع بالنفس نحو الخير؛ لكن هذا التمني ينضوي، كما الاشتهاء والنزق، تحت لواء الرغبة، órexis[١٣]. لكن وظيفة

(١٠) Métaphysique, 1046, b 5 - 10; E. N. 1103, a 19 - b 22

(١١) Cf. GAUTHIER-JOLIF, II, p. 217 - 220

(١٢) E. N. 1139 a 17 - 20

(١٣) E. N. 1139 b 2 - 3 «الفعل الجيد هو النهاية بالمعنى المطلق والرغبة تنصب على هذه النهاية».

الرغبة هي وظيفة سلبية تماماً. والتمني (boúlesis) هو ما يوجّه النفس نحو غاية عقلانية، لكنها غاية لم يخترها وإنما فُرضت عليه. أما المداولة والتمحيص (boúleusis)، فهي تنتمي على العكس إلى الجزء الذي يدير العملية، أي الذهن العملي. لكن على العكس من التمني، لا علاقة لها بالغاية وإنما بالوسائل[١٤]. وخيار الـ proaíresis ليس مطروحاً بين الخير والشر لأن الانتقاء بينهما يمكن أن يتم بحرية مطلقة. ولكن عندما تُطرح غاية ما، ولنقل أنها الصحة مثلاً، فإن التمحيص يرتبط بسلسلة الأحكام التي يقوم العقل من خلالها باستخلاص نتيجة أن هذه الوسائل العملية يمكن أن تؤدي أو لا تؤدي إلى الصحة[١٥]. والحكم الأخير في نهاية التمحيص ينصبُ على الوسيلة النهائية في السلسلة، وهو لا يصوّرها على أنها ممكنة فحسب، مثلها في ذلك مثل الأحكام الأخرى، وإنما على أنها ممكنة التحقيق مباشرة. اعتباراً من ذلك فإن التمني، بدلاً من أن ينصب على الصحة بشكل عام ومجرد، فإنه يحتوي ضمن رغبته بالغاية على الشروط الملموسة لتحقيقها. إن التمني ينصب على الشرط الأخير الذي، في الوضع المحدد الذي يوجد فيه الفاعل، يضع الصحة في متناول يده فعليا في اللحظة الراهنة. وبمجرد أن تنصب رغبة الـ boúlesis على الوسائل التي يمكن تحقيقها مباشرة، فإن الفعل يلي، وهو يلي بالضرورة.

إن الضرورة النابعة من كل مراحل التمني والتمحيص والقرار هي التي تبرر نموذج القياس syllogisme العملي الذي يلجأ إليه أرسطو ليوضح مسار الفكر في عملية القرار. ولقد كتب المعلقون على كتاب الأخلاق يقولون: «وكما أن نموذج القياس ليس سوى العقدة التي تربط بين الحد الأكبر والأصغر، فإن القرار

---

(١٤) E. N. 1113, B 3 - 5: «الغاية هي اذن موضوع تمني والوسائل موضوع تمحيص وقرار» IIII b 26: «التمني يطال الغاية في حين ينصب القرار على الوسائل».

(١٥) E. N. 1139 a 31: «إن مبدأ القرار هو الرغبة والحساب - حساب الوسائل المؤدية للوصول الى غاية». انظر تعليق GAUTHIER-JOLIF, II, 2 Partie, P. 144. حول دور الرغبة و الـ noûs praktikós في اختيار القرار وحول تراتب الغايات والوسائل في اطار الأخلاق الأرسططالية للـ phrónesis انظر:

Aristotle's Theory of Principles, Athènes, 1961. ch. II, p. 22 - 26. EM.M.MICHELAKIS.

ليس سوى النقطة التي ترتبط بها أو تتماهى فيها الرغبة التي هي التمني، والفكر الذي هو الحكم»[١٦].

وهكذا فإن «التمني هو ما هو بالضرورة، والحكم هو ما هو بالضرورة، وبارتباطهما الذي هو القرار، فإن الفعل يلي بالضرورة»[١٧] ويلاحظ داڤيد فورلي David J. Furley من جهته أن أرسطو قد استعمل لوصف مسار الحركة الإرادية مفردات الفيزيولوجيا الميكانيكية؛ ولكي نستعمل نفس التعبير الذي استعمله الفيلسوف أرسطو في كتابه De motu animalium فإن كل شئ يتم بالضرورة (ex anánkes) دون أن تكون هناك بين المسبب والنتيجة أية حركة حرة أو قدرة على الاختيار مختلفة عما يفعله الفاعل[١٨]. وبدوره يعبر د. ج، آلان D. J. Allan عن الدهشة: فالنظرية الأرسططالية حول الفعل تظهر في مجملها وكأنها تفترض حتمية بسيكولوجية تبدو لنا غير متوافقة مع المشروع الذي تدعمه حول تأسيس المسؤولية على المستوى الأخلاقي والحقوقي. ومع ذلك فإن نفس المؤلف يلاحظ بكثير من الحذاقة أن بسيكولوجية أرسطو تبدو «حتمية» من وجهة نظرنا نحن فقط، وأن هذه الصفة التي نستخدمها ليست ملائمة لأنها تفترض في الموقع المقابل لها حلولاً أخرى تعارضها يقال عنها أنها «لاحتمية»[١٩]. لكن هذا التعارض ليس صائباً من وجهة نظر أرسطو. ففي نظريته عن الفعل الأخلاقي، لا يحاول الفيلسوف أن يثبت أو يدحض وجود حرية بسيكولوجية لا يذكرها في أية لحظة، ولسنا نجد لديه أو حتى في مفردات

(١٦) GAUTHIER-JOLIF, p. 202 et. 212. Cf. E. N. 1147, a 29 - 31: «لنفترض على سبيل المثال المقدمة المنطقية التالية في القياس: يجب تذوق كل ما هو حلو. وكحالة خاصة تدخل ضمن الفئة العامة: هذا الطعام حلو المذاق. عندما تعطى لنا هاتان الجملتان معا، إن استطعنا ولم يكن هناك ما يمنعنا من تحقيق ذلك، يجب بالضرورة (ex anénkes) أن ننجز فعل التذوق في اللحظة ذاتها».

(١٧) GAUTHIER-JOLIF, p. 219

(١٨) Daviv J. FURLEY, Two Studies in the Greek Atomist. II: Aristotel and Epicurus on voluntary Action, Princtone and New Jersey, 1967, p. 161 - 237.

(١٩) D. ALLAN, "The Practical Syllogisme", Autour d'Aristote. Recueil d'études de philosophie ancienne et médiévale offert a Mgr Mansion, Louvain, 1955, p. 325 - 340.

عصره كلمة تدل على ما نسميه الخيار الحر[٢٠]. فمفهوم القدرة الحرة على القرار يظل غريباً عن فكره، ولا مكان له في إشكاليته حول الفعل المسؤول، سواء تعلق الأمر بالخيار النابع عن مداولة وتمحيص، أو بالفعل الذي يتم القيام به طواعية.

إن مثل هذا النقص يحدد المسافة التي تفصل بين المفاهيم الإغريقية والمعاصرة عن القائم بالفعل. وإذا ما ربطنا بين هذا النقص وبين أشياء أخرى ناقصة تشكل صفة للأخلاق القديمة (ما من كلمة تقابل مفهومنا عن الواجب، والمكانة التي يشغلها مفهوم المسؤولية في منظومة القيم ضعيفة، وفكرة الإلزام تبدو ذات طابع عائم وغير واضح)[٢١]، فإن هذا النقص يؤكد على التوجهات المختلفة لنظام الأخلاق الإغريقي وللوعي الأخلاقي؛ لكنه يعبّر أيضاً وبشكل أعمق عن الغياب الملحوظ على الصعيد البسيكولوجي لتصنيفات أخرى مدروسة للإرادة، وهو الغياب الذي يشي به على مستوى اللغة نقص مصطلحات ملائمة للفعل الإرادي[٢٢]. إن اللغة اليونانية لا تحتوي كما قلنا على أي مصطلح يقابل مفهومنا عن الإرادة. ومصطلح Hekón يغطي مجالاً أوسع، وله في الوقت نفسه معنى بسيكولوجياً غير واضح. إنه مجال أوسع لأنه يتبدى

(٢٠) Cf. GAUTHIER-JOLIF, p217. إن مصطلح eleutheréa (E. N., V, 1131 a 28) لم يكن يدل في ذلك العصر على الحرية البسيكولوجية وإنما على الوضع القانوني للإنسان الحر مقارنة مع الوضع القانوني للعبد؛ وإن كلمة «الخيار الحر» لم تظهر في اللغة اليونانية إلا بعد ذلك بوقت طويل وفي نفس الفترة التي أخذت فيها كلمة eleutheréa معنى الحرية البسيكولوجية. وإن أقدم مثال على ذلك موجود لدى ديدور الصقلي في القرن الأول قبل الميلاد لكن الكلمة لم تكن قد اكتسبت بعد لديه قيمتها التقنية؛ ولقد تثبتت هذه القيمة التقنية لدى ابيكتيت في القرن الأول بعد الميلاد إذ نجد الكلمة مستعملة لديه خمس مرات (Entretiens, I, 2, 3; IV, I، ٥٦؛ ٦٢؛ ٦٨؛ ١٠٠) واعتبارا من ذلك التاريخ صارت الكلمة متداولة في الفلسفة الإغريقية) ولقد ترجمها اللاتينيون بتعبير Liberum arbitrium.

(٢١) Cf. Arthur W. H. ADKINS, Merit and Responsibility. A Study in Greek Values, Oxford, 1960; V. BROCHARD, Etudes de Philosophie ancienne et de Philosophie moderne. Paris 1912, P. 489 - 538 et la mise au point plus nuancée, de GAUTHIER-JOLIF, op. Cit. P. 572 - 578.

(٢٢) في فصل آخر من مؤلفه المذكور أعلاه ص ١٨٢، يلاحظ سنيل B. SNELL نفسه أن الإرادة «هي مفهوم لم يعرفه الاغريق، بل وليست لديهم كلمة تدل عليه».

في إمكانية تصنيف - كما فعل أرسطو - ضمن فئة الـ hekoúsion كل فعل لا يتم فرضه بضغط خارجي: أي الفعل الذي نقوم به بدافع الرغبة أو اللهفة المتسرعة، والفعل الواعي الذي ينتج عن تفكير طويل وتمحيص. وأما عدم دقة المعنى فنجده في مستويات وأشكال النية التي تظل في الاستعمال الشائع مختلطة بدءاً من الميل البسيط وحتى المشروع المقرر بحزم؛ إذ لا يوجد تمييز بين المقصود وبين ما ينجم عن سابق إصرار: فكلمة hekón تحمل المعنيين(٢٣) أما بالنسبة لكلمة ákon فهي تربط، حسب ملاحظة لوي غيرنيه L. Gernet بين كل أنواع المفاهيم التي كان يجب أن تتمايز منذ البداية من وجهة نظر البسيكولوجيا: فتعبير phónos akoúsios يدل تحت نفس التسمية على الجريمة التي يقترفها الإنسان رغماً عنه، وفي أحيان أخرى على الغياب الكامل للإثم، وفي بعض الأحيان على مجرد الإهمال، كما يدل أحياناً على الانعدام الحقيقي للحذر، وهو يدل أيضاً على الانفعال العارض نوعاً ما، أو على الحالة المختلفة تماماً لجريمة القتل التي يتم اقترافها في حالة الدفاع عن النفس(٢٤). ذلك أن التعارض hekón - ákon ليس ثمرة تفكير منزّه حول الظروف الذاتية التي تجعل من الفرد السبب المسؤول عن أفعاله. إن الأمر يتعلق بفئات حقوقية فرضها القانون كأعراف على الفكر العام في زمن المدينة. لكن القانون لم يفعل ذلك نتيجة تحليل بسيكولوجي لدرجات مسؤولية القائم بالفعل. فقد كانت المعايير التي اتبعها ترمي إلى تنظيم الثأر الفردي بإسم الدولة، وذلك من خلال التمييز بين أشكال مختلفة من جرائم القتل التي تعود للسلطات القضائية المختلفة، وانطلاقاً من ردود الأفعال العاطفية المتفاوتة في العنف التي كانت تثيرها هذه الجرائم في المجموعة. وفي إطار تنظيم مدروس للمحاكم التي تتعلق بروابط الدم، مثل تلك التي أسسها دراكون في أثينا في بداية القرن السابع والتي يشكل مجموعها سلسلة متتالية مرتبة نزولاً حسب قوة مشاعر التبرير الجماعية، كانت الـ phónos hekoúsios تضم في نفس الفئة كل الجرائم التي تستحق العقوبة بشكل كامل والتي تعود لاختصاص محكمة Aréopage، كما كانت الـ phónos akoúsios تضم الجرائم التي يمكن غفرانها والتي تعود لاختصاص محكمة الـ

(٢٣) Louis GERNET, Recherches sur le développement de la pensée juridique et morale en Grèce, Paris, 1917, p. 352.

(٢٤) Louis GERNET, op. Cit., p. 353 - 354

Palladion، كذلك فقد كانت الـ phónos díkaios تضم الجرائم المبررة التي تعود لاختصاص محكمة الـ Delphinion. وقد كانت هذه الفئة الثالثة، أكثر من الفئتين الأوليتين، تجمع أكثر الأفعال تبايناً من وجهة نظر بسيكولوجية القائم بالفعل: فقد كانت تُطبق في الواقع على كل حالات القتل التي كانت العادات تبرئها بشكل كامل لأسباب مختلفة، بل وتعتبرها مشروعة، بدءاً من الزنا وانتهاء بالقتل الذي يتم بشكل عرضي خلال الألعاب العامة أو في الحرب. والفصل الذي أحدثه القانون من خلال التعارض في المعنى بين hekón و ákon لا يتأسس في مبدئه على التمييز بين الإرادي وغير الإرادي. إنه يستند على الفرق الذي يخلقه الوعي الاجتماعي في ظروف تاريخية محددة بين الفعل الذي يستوجب العقاب، وبين الفعل الذي يمكن تبريره، مع وضعهما معاً إلى جانب الفعل المشروع كثنائي من القيم المتعاكسة.

من جانب آخر يجب التذكير بالصفة الذهنية الصرف لكل المفردات اليونانية التي تدور حول الفعل، سواء تعلق الأمر بالفعل الذي يتم اقترافه طواعية تماماً، أو الفعل الذي يقوم به الفاعل رغماً عنه، أو ذلك الذي يعزى أو لا يُعزى إلى الفاعل، بالإضافة إلى الفعل الذي يستوجب العقاب والذي يمكن تبريره. إن مفاهيم المعرفة والفعل تبدو متلاحمة تماماً في اللغة وفي الذهنية القديمة. ففي الموضع الذي ينتظر فيه الإنسان المعاصر أن يجد تعبيراً يدل على الإرادة، يجد مفردات تدل على المعرفة. وبهذا المنحى فإن التأكيد السقراطي الذي عاد إليه أفلاطون لاحقاً بأن التصرف السيئ هو جهل، وهو نقص في المعرفة، لم يكن على تلك الدرجة من الإشكالية التي تتبدى لنا اليوم. إنه يشكل في الواقع استمرارية مباشرة للمفاهيم الأقدم عن الخطيئة، وهي المفاهيم التي ثبت وجودها في المجتمع ما قبل الحقوقي الذي كان يسود قبل أن تحل صيغة المدينة. فالخطيئة hamártema تظهر فيه في آن معاً على شكل «غلطة» فكرية، ودنس ديني وتدهور أخلاقي(٢٥). كذلك فإن تعبيراً مثل Hamartánein يعني الانخداع بالمعنى الأكثر قوة للكلمة، أي ضياع الفهم والعمى اللذين يؤديان إلى الفشل. إن الـ Harmartía هي مرض عقلي، وهي المجرم الذي يجتاحه الهذيان، والرجل الذي يفتقد للفهم، إنها الـ demens، harmartínoos. وهذا الجنون المتأتي عن الخطيئة، أو إذا أردنا أن نعطيه تسمياته الإغريقية، هذا الـ áte، هذا الـ Erinús، يجتاح الفرد من

(٢٥) Louis GERNET, op. Cit., p. 305 et s

الداخل؛ إنه يتسرب إليه كقوة دينية مسيئة. لكنه إذ يتماهى بشكل من الأشكال معه، يظل في نفس الوقت خارجاً عنه ويتجاوزه. ودنس الجريمة معدي، وهو لا يحل فقط على الأفراد وإنما على سلالاتهم وعلى حلقة أقاربهم، لا بل أنه يمكن أن يصيب مدينة بأكملها وأن يلوث منطقة بحالها. كذلك فإن القدرة الشريرة يمكن أن تجسد في داخل المجرم وخارجاً عنه الجريمة نفسها، وفي نفس الوقت أصولها البعيدة ونتائجها الأخيرة، بل وعقوبتها التي تعود للظهور على مدى الأجيال المتابعة. وكما يلاحظ غيرنيه L. Gernet، لا يعود الفرد عندها مسبب الجريمة، إذ أن «الجريمة تتواجد خارجا عنه لأن الجريمة موضوعية»[٢٦]. وفي سياق هذا الفكر الديني حيث يظهر الفعل الإجرامي كقوة شيطانية مدنّسة على مستوى الكون بأكمله، كما يظهر في داخل الإنسان كضياع للفكر، في هذا السياق، تأخذ فئات الفعل ترتيباً مختلفاً عما هي عليه لدينا. فالغلطة التي تؤخذ على أنها تطاول على النظام الديني تولّد قوة مسيئة تتجاوز بكثير الفاعل الإنساني. فالفرد الذي يقترفها (أو بشكل أدق الذي يقع ضحيتها) يجد نفسه وقد تورط في القوة المشؤومة التي أطلق لها العنان (أو التي تُمارس من خلاله).

وبدلاً من أن يصدر الفعل عن القائم بالفعل الذي يُعتبر منبعاً له، فإنه يحيط به ويستجره ويغطيه بقدرة تتجاوزه، خاصة وأنها تمتد في المكان والزمان فيما هو أبعد من شخصه بكثير. إن القائم بالفعل يتورط في الفعل. فهو ليس صاحب الفعل وإنما جزءاً منه.

وبديهي أنه لا يمكن في هذا الإطار أن يتم الحديث عن إرادة فردية. فالتمييز ضمن نشاط الفاعل بين ما هو مقصود وبين ما هو جبري لم يكن له معنى بعد. فكيف يمكن الإمعان في الغلط طواعية؟ وكيف يمكن للخطيئة ـ اللعنة ألا تحتوي حال اقترافها وبمعزل عن نيّات الفاعل العقوبة التي تلائمها؟

لقد امحى المفهوم الديني القديم عن الخطيئة مع حلول القانون وتأسيس محاكم المدينة. وعندها بدأ يظهر مفهوم جديد هو مفهوم الذنب[٢٧]. وفي هذا المفهوم، كانت صورة الفرد أكثر وضوحاً، كما أن النية صارت اعتباراً من ذلك الوقت عنصراً من العناصر التي تكوّن الفعل المذنب، وعلى الأخص في حالة القتل. وعندها

(٢٦) Louis GERNET, op. Cit., p. 305

(٢٧) Louis GERNET, op. Cit., p. 373 et s

اكتسب الفصل ضمن النشاط الإنساني بين الفئتين الأساسيتين hekón و ákon قيمة العرف. لكنه من الملحوظ أن هذا البعد البسيكولوجي للإنسان المذنب قد تشكل هو أيضاً في إطار مفردات ذهنية صرفة. فقد كان الفعل الذي يتم طواعية والفعل الذي يتم رغماً عن الفاعل يتحددان في تناقضهما المتبادل على شكل معرفة وجهل. ففي كلمة hekón التي تعني طواعية، نجد الفكرة البسيطة والكاملة للقصد والنية وقد تشكلت كتلة واحدة ودون أي تحليل. وقد تم التعبير عن هذه النية بكلمة prónoia. وفيما تبقى لنا من تشريع دراكون يأخذ تعبير ek pronoías مكان hekón في تعارضه مع ákon. وفي الواقع فإن تعابير مثل ek pronoías و hekón ek pronoías ليست سوى مترادفات متشابهة تماماً. فالـ prónoia هي معرفة ومحاكمة ذهنية تتم مسبقاً، ومع سابق التصميم والتصور. وهكذا فإن النية المذنبة التي تشكل الجريرة لا تظهر كإرادة سيئة وإنما كمعرفة صحيحة بالأمر. وفي قرار صادر عن Téos هو أقدم نص حقوقي وصل إلينا بنسخته الأصلية، يتم التعبير عن المفهوم الجديد للمسؤولية الذاتية بصيغة eidós. فلكي يعتبر المجرم مذنباً يجب أن يكون قد تصرف وهو «يعرف»(٢٨) وعلى العكس، فإن الجهل ágnoia الذي كان يشكل سابقاً جوهر الخطيئة، صار يمكن أن يحدد في تعاكسه مع hekoúsion فئة الذنوب التي يتم اقترافها رغماً عن الفاعل، أي ákon دون نية إجرامية. ولقد كتب كزينوفون Xenophon: «إنني اعتبر جميع الخطايا التي يقترفها الناس بسبب الـ ágnoia (الجهل) ذنوباً خالية من القصد akoúsia»(٢٩). وحتى أفلاطون كان مضطراً لأن يتقبل إلى جانب «الجهل» الذي يجعل منه المبدأ العام للذنب، وجود شكل آخر للـ ágnoia مفهومه أدق، ويشكل الخطيئة التي تخلو من القصد الجرمي(٣٠). إن الـ ágnoia التي تعتبر في نفس الوقت المبدأ الذي يشكل الخطيئة، والعذر الذي يجعلها تزول تحمل مفارقة يتم التعبير عنها من خلال التطور الدلالي

(٢٨) Cf. G. MADOLI, (Responsabilità e sanzione nei "decreta de Hecatompedo"), I. G. 1, 3 - 4, Museum helveticum, 1967, p. 1 - 11; J. et L. ROBERT, Bulletin épigraphique, Revue de études grecques, 1954, n. 63 et 1967, n. 176

(٢٩) Cyropédie, III, 1, 38; cf. L. GERNET, op. Cit., p. 387

(٣٠) Lois, IX, 863 c

لكلمات من نفس العائلة التي تنتمي إليها كلمة hamartía. وهذا التطور مزدوج(٣١). فمن جهة هناك التعابير المشبعة بفكرة القصد والنية: لا يعتبر مذنباً hamartón إلا من اقترف الفعل الإجرامي بدافع القصد والنيّة؛ ولا يعتبر مذنبا ouk hamartón ذلك الذي تصرف رغما عنه ákon. يمكن إذن لفعل hamartánein أن يدل على نفس ما يدل عليه adikein، أي الذنب المقصود الذي كان موضع ملاحقة في المدينة. لكن من جهة أخرى، فإن مفهوم اللاقصد الذي تتضمنه الفكرة البدائية عن الخطيئة التي هي ضلال الفكر قد حملت منذ القرن الخامس ثمارها. فقد صارت كلمة hamártáncin تُطلق على الخطيئة التي يمكن تبريرها، عندما لا يكون الفاعل واعياً تماماً لما يفعله. واعتباراً من نهاية القرن الرابع صارت كلمة hamártéma تفيد في تحديد المفهوم شبه التقني للجريرة التي تخلو من القصد، أي akoúsion. وهكذا فإن أرسطو قد وضعها في الموضع المعاكس لـ adíkema أي الذنب المقصود، وللـ atúchema أي الحادث غير المتوقع الذي تغيب عنه نوايا ومعرفة القائم بالفعل(٣٢). وإن كانت هذه البسيكولوجيا الذهنية للقصد قد سمحت بهذا الشكل وخلال عدة قرون من الزمن تلازم معنيين متناقضين في المفردات التي تنتمي إلى نفس العائلة (اقتراف الخطيئة قصداً واقترافها دون قصد)، فذلك لأن مفهوم الجهل يتوضع في نفس الوقت على مستويين من التفكير مختلفين تماماً. فمن جهة يحتفظ مفهوم الجهل بما تبقى من ذكرى القوى الدينية المشؤومة التي تستثمر فكر الإنسان وتدفعه نحو ضلال الشر، ومن جهة أخرى بدأ هذا المفهوم يكتسب المعنى الإيجابي لنقص المعرفة فيما يتعلق بالشروط الملموسة للفعل. إن النواة القديمة الأسطورية قد ظلت حية في الخيال الجمعي بشكل يكفي لإمداده بالخطاطة الضرورية لتصور الذنب المبرر الذي يجعل مفهوم «الجهل» يتضمن معانيه الأكثر حداثة. لكن مقولة الإرادة لا تدخل في أي من هذين الصعيدين اللذين يتراوح فيهما نفس المفهوم ما بين الجهل كأساس للخطيئة والجهل كعذر لها.

هناك إبهام من نمط آخر يتبدى في مكونات العائلة اللغوية التي تحمل الجذر ـ boul

(٣١) Cf. Louis GERNET, op. Cit., p. 305 - 310, et 339 - 348

(٣٢) E. N. 1135 b et s

والتي تفيد في التعبير عن أشكال ما هو قصديّ(٣٣). فالفعل boúlomai ـ الذي نترجمه أحيانا بفعل يريد ـ هو أقل استعمالاً لدى هوميروس من فعل thélo وفعل ethélo؛ وهو يحمل معنى «يرغب، يفضل». وهو يحل في النثر الأتيكي محل ethélo ويدل على الميول الخاصة بالفاعل وأمنياته الحميمة وتفضيله الشخصي في حين يختص فعل ethélo بمعنى «الرضوخ لشئ ما» وهو غالباً ما يستعمل مع مفعول به يتعاكس مع ميول الفاعل الخاصة. ولقد تم استنباط ثلاثة من أسماء الأفعال من كلمة boúlomai هي: boúlesis التي تعني الرغبة والتمني؛ boúlema وتعني النية؛ وboulé وتعني القرار والمشروع والنصيحة (بمعنى نصيحة الأقدمين)(٣٤). وإننا نرى أن هذه المجموعة تتوضع ما بين مستوى الرغبة أي الميل العفوي، وبين مستوى التفكير أي الحساب المدروس بذكاء(٣٥). أما الأفعال bouleúo و bouleúomai فهي أكثر أحادية في معناها: يطلب المشورة، يناقش. ولقد رأينا أن الـ boúlesis عند أرسطو هي نوع من الرغبة، ولكونها ميل وتمني فإن الـ boúlesis تظل أقل من القصد الحقيقي. وعلى العكس فإن bouleúo ومشتقاتها مثل: boúlema, epiboulé, proboulé هي أكثر من مجرد القصد. إن هذه الكلمات تدل على سابق الإصرار. وإن أحببنا أن نترجم بدقة التعبير الأرسطالي proaíresis فإنها تدل على القرار المسبق الذي يتطلب كما يؤكد الفيلسوف فكرتين مترابطتين: فمن جهة هناك فكرة المناقشة (bouleúomai) من خلال الحساب (lógos) والتفكير (diánoia)، ومن جهة أخرى هناك فكرة ما قبل، أي الأسبقية ضمن التسلسل الزمني(٣٦). وهكذا فإن مفهوم القصدية يتراوح بين التوجه العفوي للرغبة وبين الحساب الذي يبيّته الذكاء بشكل مسبق. وبين هذين القطبين اللذين يميزهما الفلاسفة في تحليلاتهم وفي بعض الأحيان يضعونهما موضع

(٣٣) Cf. Louis GERNET, op. Cit., p. 351; GAUTHIER-JOLIF, op. Cit., p. 192 - 194; P. CHANTRAINE, Dictionnaire étymologique de la langue grecque, I, p. 189 - 190

(٣٤) E. N. 1112 a. 17

(٣٥) عند أرسطو يمكن للـ Proaéresis كقرار نابع عن التمحيص في الفكر العملي أن تتحدد كذهن راغب orektikòs noûs، أو كرغبة نابعة عن التفكير órexis, E. N. 1139. b 4 - 5 dianoetiké مع تعليق GAUTHIER-JOLIF

(٣٦) E. N. 1172, a. 17 - 19

التعاكس، تسمح المفردات ببعض الانتقالات والإنزلاقات. وهكذا فإن أفلاطون في مؤلفه Cratyle يربط boulé بـ bolé التي تعني الرمي. وهو يبرر ذلك بأن boúlesthai (يتمنى) تعني ephíesthai أي (مال إلى)؛ ويضيف أفلاطون: وكما هو الأمر بالنسبة لـ bouleúesthai (ناقش) فإن الـ aboulía (عدم التفكير) تدل على العكس على معنى أضاع الهدف ولم يتوصل «لما كان يتمناه». وهي تعني الشيئ الذي يتم النقاش بصدده والشيئ الذي يتم الميل إليه»(٣٧). وهكذا فإن التمني ليس وحده الذي يتطلب حركة وتوتراً وجنوح الروح نحو الغرض، وإنما المناقشة أيضاً. ذلك أنه في حالة الميل (boúlomai) كما في حالة التمحيص العقلاني (bouleío) لا يجد فعل الفاعل في هذا الأخير سببيته الأصيلة. إن ما يضع الفاعل في حالة حركة هو دائما «غاية» توجه سلوكه من الخارج: وهذه الغاية هي إما الغرض الذي تميل رغبته نحوه بشكل عفوي وإما الغرض الذي يصوره التفكير للذهن على أنه شئ جيد(٣٨). وفي إحدى الحالات تبدو نية القائم بالفعل مرتبطة بالرغبة وخاضعة لها، وفي حالة أخرى تنبثق هذه النية من المعرفة الذهنية لما هو أفضل. لكن بين الحركة العفوية للرغبة والرؤية الفكرية للخير لا يظهر ذلك الصعيد الذي يمكن فيه للإرادة أن تجد مجال التطبيق الخاص بها وللفاعل أن يتكوّن في ومن خلال الرغبة كمركز مستقل للقرار وكمنبع حقيقي للأفعال التي يقوم بها.

وإن كان الأمر كذلك فما هو المعنى الذي يمكن أن نعطيه لتأكيدات أرسطو بأن أفعالنا في حدود مقدرتنا، وبأننا السبب المسؤول عنها (aítioi)، وبأن الإنسان هو مبدأ وأب لأفعاله تماماً كما هو بالنسبة لأولاده(٣٩). إن هذه التأكيدات تدل دون شك على الاهتمام بترسيخ الأفعال في العمق الداخلي للفاعل وبتصوير الفرد كسبب فعّال لفعله لكي يعتبر الشرير والفاسق مسؤولين عن أغلاطهما ولكي لا يتسنى لهما أن يجدا عذراً في وجود ما يزعمان بأنه ضغط خارجي كانا ضحية له. ومع ذلك فإن تعابير أرسطو يجب أن تُفسر بشكل صحيح. فلقد كتب مرات عديدة أن الفعل «يعود للإنسان

(٣٧) Cratyle, 420 ed

(٣٨) إن كان أرسطو يؤكد أن الإنسان هو المبدأ والسبب (بمعنى السبب الفعّال) لأفعاله، فقد كتب أيضاً «إن مبدأ أفعالنا هي الغاية التي تنتظم أفعالنا باتجاه تحقيقها». E. N., 1140 b 14

(٣٩) Cf. par exemple, E. N. 113 b 16 - 18

نفسه». والمعنى الدقيق لـ «نفسه» هذه (autós) يتوضح إذا ما قربنا بينه وبين الصيغة التي تعر ف الكائنات الحية بأنها مجهزة بقدرة «أن تتحرك من تلقاء نفسها». وفي هذا السياق لا تأخذ autós معنى الأنا الشخصي ولا معنى وظيفة خاصة يتمتع بها الفاعل ليغير علاقات الأسباب التي تتفاعل في داخله(٤٠). إن Autós ترتبط بالفرد الإنساني عندما يؤخذ بمجمله وعندما يتم إدراكه في شمولية الإمكانيات التي تشكل طبعه الخاص وفي الـ êthos الخاص به. ولقد لاحظ أرسطو في معرض مناقشته للنظرية السقراطية التي تجعل من الرداءة جهلاً أن الناس مسؤولين عن جهلهم؛ وهذا الجهل في الحقيقة يعود إليهم ويقع في مجال قدرتهم لأنهم يملكون القدرة kúrioi على أن يهتموا به. وقد استبعد سقراط وقتها الاعتراض بأن الفاسق بحكم حالته غير قادر على أن يهتم بفجوره. وهو يجيب بأن الفاسق هو في حد ذاته وبحكم حياته المتراخية السبب المسؤول (aítios) عن وصوله إلى هذه الحالة. «لأنه في كل مجال من مجالات الفعل تكوّن الأفعال التي تنتمي إلى نوع معين أناساً يتناسبون معها». والطبع êthos الخاص بكل نوع من أنواع الناس يستند على مجموعة الاستعدادات (héxeis) التي تنمّى بالممارسة وتثبّت بالعادة(٤٢). وبمجرد أن يتكوّن الطبع فإن الفاعل يتصرف حسب هذه الاستعدادات ولا يمكن له أن يتصرف بشكل مغاير. لكن قبل ذلك، يقول أرسطو، كان الفاعل kúrios سيد القرار في أن يتصرف بشكل متنوع(٤٣). وبهذا المعنى إن كانت الطريقة التي يتصور فيها كل واحد منا نهاية فعله تتعلق بالضرورة بطبعه، فإن طبع كل واحد منا يتعلق أيضاً به لأن الطبع يتشكل من خلال أفعالنا الخاصة. لكن أرسطو لا يحاول في أية لحظة أن يبرر من خلال التحليل البسيكولوجي القدرة التي يمكن أن يمتلكها الفاعل طالما لم تكن قد تثبتت بعد استعداداته في أن يقرر بشكل أو بآخر، وبأن يتحمل من خلال ذلك مسؤولية ما سيقوم بفعله لاحقاً. ولا نستطيع أن نفهم كيف يمكن للطفل الصغير الذي لا يمتلك الـ proaíresis أن تكون لديه القدرة أكثر من الرجل المتكوّن على أن

(٤٠) انظر D. J. ALLAN الذي يؤكد في المرجع المذكور أن autós لا تحمل معنى الأنا العقلانية التي تتعارض مع العواطف القوية والتي تمتلك في هذا المجال قدرة خاصة بها.

(٤١) E. N., 1114 a 3 - 8 et 13 - 21

(٤٢) حول التقابل بين الطبع êthos وبين الجزء الراغب من الروح وقدراتها انظر: E. N. 1103 a 5 et 1139 a 34 - 35

(٤٣) E. N. 114 a 3 - 8 et 13 - 21

يحزم أمره من تلقاء ذاته ليقرر بحرية كيف يشكّل طبعه الخاص. إن أرسطو لا يتساءل عن القوى المتنوعة التي تؤثر في تشكيل المزاج الفردي، خاصة وأنه لا يجهل دور الطبيعة ولا دور التربية أو التشريع في ذلك. «إن كنا قد تربينا في صبانا على هذه العادة أو تلك ليس أمراً قليل الأهمية بل على العكس إنه مهم جداً ولنقل أن كل شئ يكمن فيه»(٤٤). وإن كان كل شئ يكمن في هذه الناحية، فإن استقلالية الفاعل تمحّي أمام ثقل العوائق الاجتماعية. لكن ذلك لا يهم أرسطو كثيراً: فلأن مقولته ذات طابع أخلاقي بحت يكفيه أن يحدد بين الطبع والفرد ـ عندما يؤخذ في شموليته ـ هذه العلاقة الحميمة والمتبادلة التي تؤسس المسؤولية الذاتية للقائم بالفعل. إن الإنسان هو «أب» لأفعاله عندما تجد هذه الأفعال «فيه» مبدأها arché وسببها الفعّال aitía؛ لكننا لا نستطيع أن نعرّف هذه السببية الداخلية إلا من خلال نفي ما ليست عليه. وفي كل مرة لا نستطيع فيها أن ننسب فعل ما لمنبع خارجي يُفرض فرضاً فذلك لأن سبب الفعل يوجد «داخل الإنسان»، ولأنه قد تصرف «طواعية» و«بمحض رغبته»، ولأن فعله حينئذ يعزى إليه بحق.

وفي نهاية التحليل فإن سببية الفاعل مثلها مثل مسؤوليته لا تعزى لدى أرسطو إلى قدرة معينة للإرادة. إنها تستند على تحقيق التمثل بين الداخلي والعفوي والاستقلالي البحت. وهذا الخلط بين المستويات المختلفة للفعل يُظهر أن الفرد إن كان قد توصل لأن يحمل مسؤولية خصوصيته وأن يحمل على عاتقه كل الأفعال التي قام بها بمحض رغبته فإنه يظل حبيس مؤثرات طبعه بشكل كبير، كما أنه يظل وثيق الالتحام بالاستعدادات الداخلية التي تتحكم بممارسة الرذيلة أو الفضيلة لدرجة يصعب عليه معها أن يتملص من كل ذلك ليتبدى كمركز للقرار الشخصي وكشخص مستقل autós له كل الأبعاد الحقيقية للقائم بالفعل.

إن هذه الانعطافة الطويلة التي قام بها أرسطو لن تكون عديمة الفائدة طالما أنها تسمح لنا أن نشرح نموذج الفعل الخاص بالتراجيديا من خلال توضيعه في منظور تاريخي أوسع. إن حلول مبدأ المسؤولية الذاتية والتمييز بين الفعل الذي يتم طواعية وذلك الذي يتم رغماً عن الفاعل مع الأخذ بعين الاعتبار النوايا الشخصية للقائم بالفعل هي تجديدات لم يجهلها التراجيديون وقد طبعت بعمق ومن خلال تطورات

(٤٤) E. N. 1103 b 29; cf. Aussi 1179 b 31 et s

القانون المفهوم الإغريقي عن القائم بالفعل كما عدلت علاقة الفرد بأفعاله. إنها تغيرات لا يمكن لنا أن نجهل مداها بدءاً من الإنسان الهوميري وحتى أرسطو مروراً بالتراجيديين؛ لكنها تمت مع ذلك في حدود أكثر ضيقاً من أن تسمح حتى لدى الفيلسوف المهتم بتأسيس المسؤولية على الشروط الداخلية الصرف بأن تبقى ضمن الإطار البسيكولوجي حيث لا يوجد مكان لمقولة الإرادة.

لقد طرح ريڤييه A. Rivier أسئلة عامة حول الإنسان التراجيدي مثل إمكان وجود إرادة بدون اختيار لدى الإغريق ومسؤولية مستقلة عن النوايا. ليس من الممكن الإجابة على هذه الأسئلة بلا أو نعم؛ أولاً بسبب التغيرات التي لاحظناها، ثانياً وبشكل عميق لأنه يبدو أن المسألة يجب ألا تُصاغ بتلك الطريقة. فالقرار يُعتبر لدى أرسطو نوعاً من الخيار (haíresis) كما تبدو النية مكوّنة للمسؤولية. ومع ذلك فإن اختيار الـ proaíresis والنية حتى ولو كانت مقصودة لا يعود إلى القدرة الحميمة للقائم بالفعل على الخيار الذاتي. وإذا ما قلبنا الصيغة التي استعملها ريڤييه يمكن أن نقول أننا نجد فعلياً لدى يوناني مثل أرسطو فكرة الخيار والمسؤولية المؤسسة على النية لكن ما ينقص هو الإرادة تحديداً. ومن جهة أخرى فإن التناقض يبدو واضحاً في تحليلات أرسطو بين ما تم تنفيذه بالإجبار وبين ما يقوم به الفاعل بمحض اختياره، وعندها ـ عندها فقط ـ يكون مسؤولاً عنه سواء دُفع لأن يتصرف بشكل عفوي أو كان قد حزم أمره على الفعل بعد حسابات وتفكير. ولكن ما هو معنى ذلك التناقض الذي يبدو أن التراجيديا كانت تجهله إن كان صحيحاً حسب الرأي الذي يؤيده ريڤييه أن «القرارات» التي تعطينا أعمال أسخيلوس نموذجاً منها تبدو دائماً وكأنها ناجمة عن خضوع البطل لإلزام فرضته عليه الآلهة. إن التمييز لدى أرسطو بين فئتين من الأفعال لا يرسم تعاكساً بين المفروض وبين المرغوب بشكل حر وإنما بين ما هو إلزام يخضع له الإنسان من الخارج وبين عزم يأخذ فعاليته من الداخل. وكون هذا العزم الداخلي يختلف عن الإكراه الخارجي لا يقلل من إنتمائه هو أيضاً إلى مجال الضروري. إن الفاعل عندما يتبع استعدادات طبعه والـ êthos الخاص به يتصرف بالضرورة ex anánkes، لكن فعله يصدر عنه بلا شك. لكنه بدلاً من أن يقرر تحت عبء ضغط خارجي فإنه يؤكد نفسه على أنه «أب» لما يفعله ومسبب له، وبالتالي فهو يحمل كامل المسؤولية عنه.

والمسألة عندها هي معرفة إن كانت الـ anánké التي أظهر ريڤييه أنها تشكل عند

أسخيلوس منبع القرار التراجيدي تأخذ دائما حسب رأيه شكل ضغط خارجي يمارسه الإلهي على الإنسان، أو إن كان يمكن أن تظهر أيضاً وكأنها متأصلة في طبع البطل بالذات، أم أنها تأخذ الشكلين معاً في آن واحد لأن السلطة التي تولد الفعل تحتوي في المنظور التراجيدي على وجهين متعاكسين وفي نفس الوقت متلازمين لا يفترقان.

ومن المؤكد أنه على هذا الصعيد يجب الأخذ بالحسبان التطور الذي يجنح لأن يعطي للتراجيديا من أسخيلوس وحتى يوربيدس طابعا «بسيكولوجيا» متزايداً، مع التأكيد أكثر فأكثر على المشاعر الذاتية للشخصيات الأساسية. فعند أسخيلوس كما كتبت السيدة روميلي Mme de Romilly كان الفعل التراجيدي «يطال قوى لها مرتبة أعلى من الإنسان»؛ وأمام هذه القوى كانت الصفات الفردية تمحي وتبدو ثانوية. أما عند يوريبديس فكان الاهتمام على العكس ينصبّ على هذه الصفات الفردية بالذات(٤٥).

إن هذه الفروق في درجة التأكيد على هذا العنصر أو ذاك يجب أن تؤخذ بعين الاعتبار. ومع ذلك يبدو لنا أن التراجيديا الأتيكية كانت على امتداد القرن الخامس تقدم نموذجاً متميزاً للفعل الإنساني خاص بها ويحددها كنوع أدبي له خصوصيته. وطالما أن النفحة التراجيدية ظلت حية فإن هذا النموذج سيظل يحتفظ بنفس صفاته في الأمور الأساسية. وبهذا المعنى فإن التراجيديا تنتمي إلى حالة خاصة من حالات تشكيل فئات الفعل والقائم بالفعل؛ وهي تحدد مرحلة بل ومنعطفاً في تاريخ أشكال التعامل مع مفهوم الإرادة عند الإنسان الإغريقي القديم. واستكشاف هذه الوضعية التراجيدية للقائم بالفعل مع استخلاص النتائج البسيكولوجية التي تنجم عنها هو ما سيكون موضوع بحثنا الآن.

لقد صارت هذه المهمة أسهل مع ظهور دراستين نشرتا مؤخراً كتبهما ليسكي A. Lesky ووينيغتون إنغرام R. P. Winnington - Ingram، والتقت نتائجهما في نقاط عديدة. فقد عاد ليسكي في ١٩٦٦ إلى مفهومه عن الدوافع المزدوجة ليؤكد تأثيرها فيما يتعلق بالقرار وبالمسؤولية عند أسخيلوس(٤٦). وإن كانت مفرداته عندما يتحدث

(٤٥) L'évolution du pathétique d'Eschyle à Euripide, Paris, 1961, p. 27

(٤٦) A. LESKY, "Decision and Responsibility in the Tragedy of Aeschylus", Journal of Hellenic Studies, 1966. p. 78 - 85

عن الرغبة الحرة وعن الإرادة وعن حرية القرار تتهاوى تماماً أمام النقد الذي وجهه ريفييه، فإن تحليلاته تظل واضحة في إظهار الدور الذي يعطيه المؤلف للبطل التراجيدي نفسه في اتخاذ القرار. ولنأخذ على سبيل المثال حالة أغاممنون: فعندما يحزم الملك أمره على التضحية بإبنته إيفيغينيا يتم ذلك، حسب ريفييه، تحت تأثير ضغط مزدوج يُفرض عليه كحتمية موضوعية. فمن المستحيل الإفلات من أمر آرتميس Artemis الذي ينقله العراف كالخاس Chalcas، ومن المستحيل الهروب من تحالف حربي يتطابق هدفه - تحرير طروادة - مع متطلبات زيوس كزينيوس Zeus Xénios. والصيغة التي ترد في البيت ٨١٢: «عندما أحاط رباط الحتمية بعنقه» تلخص وتوضح هذه الحالة من التبعية الكاملة التي لا تترك للملك أي هامش من المبادرة، كما أنها تهدم في الوقت نفسه كل إدعاءات المفسرين المعاصرين الذين بحثوا عن دوافع لها طابع شخصي لتفسير تصرف أغاممنون هذا.

إن هذا الرضوخ لقدرات عليا موجود دون أدنى شك في المسرحية. لكنه لا يشكل بالنسبة لليسكي إلا صعيداً واحداً من أصعدة الفعل الدرامي. فهناك صعيد آخر يمكن أن يبدو لذهنيتنا المعاصرة غير متوافق مع الصعيد الأول، لكن النص يفرضه كأحد الأبعاد الأساسية للقرار التراجيدي. فالتضحية بإيفيغينيا ضرورية تماماً بسبب الموقف الذي يجثم بثقله على كاهل الملك كنوع من الحتمية. لكن في الوقت نفسه، لا يقبل أغاممنون هذه الجريمة وحسب وإنما يرغب بها بشدة، وبذلك يكون مسؤولاً عنها. إن ما يضطر أغاممنون لفعله تحت وطأة الـ Ananké هو أيضاً ما يتمناه من كل قلبه، طالما كان انتصاره يتعلق بدفع هذا الثمن. إن التضحية التي تتطلبها الآلهة تأخذ ضمن القرار الإنساني الذي يوجه تنفيذها شكل جريمة مرعبة يجب التكفير عنها. وإننا نجد الملك الأتريدي يصرّح: «إن كانت هذه التضحية وهذا الدم العذري يعقلان الرياح، فإنه من المسموح أن نرغب بهما، بل وأن نرغب بهما بشدة»(٤٧). وما يعلن أغاممنون أنه مسموح دينياً ليس ما يمكن أن يكون قد فُرض عليه بالإكراه، وإنما تلك الرغبة الدفينة التي تستحوذ عليه في أن ينجز كل ما يمكن أن يفتح الطريق أمام جيشه. وتكرار نفس التعابير مع التأكيد على قوة هذه الرغبة الملحة يُظهر أن الشخصية، ولأسباب تخصها هي وتبدو لاحقاً موضوع

(٤٧) أسخيلوس أغاممنون ٢١٤ - ٢١٨.

إدانة، تتدهور من تلقاء ذاتها في الطريق التي اختارتها الآلهة لأسباب مختلفة تماماً. وهكذا تنشد الجوقة أنه في تفكير الملك «يحصل ارتداد وسخ ومدنَّس: فهو مستعد لأن يجرؤ على أي شئ، وقراره قد اتُخذ... وبالفعل يتجرأ على أن يصبح هو بنفسه المضحي بإبنته ليساعد الجيش على استرجاع امرأة، وليفتح سبل البحر أمام المراكب[٤٨]. وهناك مقطع آخر يمكن ألا يكون المفسرون قد انتبهوا إليه بشكل كاف، لكنه قادر أن يؤكد هذا التحليل للنص. ففي ذلك الوقت، كما تروي الجوقة، بدلاً من أن يقوم رئيس الأسطول الآخي «بانتقاد تلك النبوءة التي أتى بها العرّاف، يجعل من نفسه شريك المؤامرة التي يعقدها القدر المليئ بالنزوات»[٤٩]. ونبوءة آرتميس التي ينقلها كالخاس لا تُفرض على الملك كأمر صارم لا مندوحة منه. فهذه النبوءة لا تقول: ضحي بابنتك، وإنما تقول فقط: إن كنت تريد الرياح، يجب أن تدفع ثمنها من دم ابنتك. والملك إذ يرضخ دون أن يدين (pségein= يلوم) إطلاقا طابعها المتوحش، فإنه يُظهر أن حياة ومحبة ابنته لم تعودا هامتين بالنسبة له طالما أنهما تشكلان عائقا أمام الحملة الحربية التي ترأسها. وهنا يمكن أن يقول قائل أن هذه الحرب قد أرادها زيوس، وأنه يجب أن يدفع الطرواديون ثمن الخطيئة التي ارتكبها باريس حين انتهك قوانين الضيافة، لكن في هذه النقطة أيضاً يكمن التباس الأفعال التراجيدية التي تغير من قيمتها ومن معانيها إذا ما انتقلنا من الصعيد الإنساني إلى الصعيد الديني، وهما المستويان اللذان تربط التراجيديا فيما بينهما وتعاكسهما. فمن وجهة نظر الآلهة تبدو هذه الحرب مبررة تماماً. لكن اليونانيين إذ يجعلون من أنفسهم أداة لتحقيق Díke زيوس، فإنهم يدخلون بدورهم في عالم الخطيئة والإلحاد. وما يقودهم هو الـ húbris الخاص بهم أكثر من احترام الآلهة. وفي مجرى الدراما يأتي وصف مزدوج ومتناقض لتدمير طروادة ولقتل إيفيغينيا، وأيضاً لذبح الأرنبة الحبلى الذي يُعتبر بمثابة تمهيد لهما: فمن جهة هناك التضحية بضحية تُقدم إلى الآلهة بكثير من التقى لتلبي حاجتها إلى الانتقام، وفي الوقت نفسه هناك على العكس انتهاك المقدسات المرعب الذي يقوم به محاربون متعطشون للقتل ولسفك الدماء كحيوانات متوحشة تشبه النسرين اللذين التهما معاً الأنثى الناعمة التي لا تستطيع الدفاع عن

(٤٨) أسخيلوس أغاممنون ٢٢٤ ـ ٢٢٨.

(٤٩) المرجع المذكور ١٨٦ ـ ١٨٨.

نفسها، والصغار الذين تحملهم في أحشائها(٥٠). وعدالة زيوس، عندما تنقلب ضد أغاممنون تمر هذه المرة عبر كليتمنسترا. بل إن معاقبة الملك تتجاوز الشخصيتين الأساسيتين لتجد أصولها في اللعنة التي حلت على كل سلالة الأتريديين منذ المأدبة الإجرامية التي قدمها Thyeste. لكن الجريمة التي اقترفها ملك الإغريق هي جريمة تطلبتها ربات الانتقام من العرق Erinnys، وأرادها زيوس؛ وقد تم تحضيرها واتخاذ القرار بها وتنفيذها من قبل زوجته لأسباب خاصة بها وتعود في أصولها إلى طباعها. فعبثاً تذكر كليتمنسترا زيوس أو ربات الانتقام، لأن كراهيتها لزوجها وعاطفتها الجياشة لإيغيست Egisthe، ورغبتها الذكورية بالوصول إلى السلطة هي التي دفعتها لأن تتصرف. وهي تحاول أمام جثة أغاممنون أن تبرر فعلتها أمام شيوخ الجوقة: «إنكم تدّعون أن هذه فعلتي؟ لا تصدقوا ذلك. بل لا تعتقدوا أنني زوجة أغاممنون؛ فخلف مظهر زوجة القتيل تكمن الروح القديمة والمريرة (alástor) التي تثأر لأتريه، وهي التي دفعت الثمن من خلال هذه الضحية(٥١)». إن ما يتم التعبير عنه بكل قوة هنا هو المفهوم الديني عن الخطيئة وعن العقاب. وكليتمنسترا، كشخصية فردية مسؤولة عن الجريمة التي اقترفتها لتوها تسعى لأن تمحّي وأن تختفي وراء قدرة شيطانية تتجاوزها. وفي الواقع، فإن ما كان يجب أن يُدان من خلال كليتمنسترا هو الـ áte، روح الضلال الإجرامية الخاصة بسلالة الأتريديين والتي عبّرت من جديد عن قدرتها المشؤومة، والدنس القديم الذي استثار من ذاته هذا الدنس الجديد. لكنه من الأمور ذات الدلالة أن تقوم الجوقة برفض هذا التفسير، وأن تفعل ذلك بواسطة مفردات حقوقية.: «من الذي يستطيع أن يأتي ليشهد بأنك بريئة من هذه الجريمة(٥٢)؟» إن كليتمنسترا ليست غير مذنبة وعديمة المسؤولية anaítios. ومع ذلك فإن الجوقة تطرح تساؤلات. وهكذا فإن بداهة تلك المسؤولية الإنسانية البحتة لمجرمين مثل كليتمنسترا أو مثل إيغيست (الذي يتفاخر بأنه قد تصرف طواعية كمحرّض على الجريمة) تختلط بالشعور بأن القوى الخارقة استطاعت أن تدلي بدلوها في الحوادث. وإن أغاممنون، لعجزه عن انتقاد

(٥٠) Cf. P. VIDAL-NAQUET, "Chasse et sacrifice dans l'Orestie d'Eschyle", infra, p. 140, et s

(٥١) أسخيلوس، أغاممنون ١٤٩٧ - ١٥٠٤.

(٥٢) المرجع المذكور ١٥٠٥ - ١٥٠٦.

النبوءة، يجعل من نفسه متواطئاً مع القدر. وعندها تُقر الجوقة بأن جني الانتقام alástor يمكن أن يكون «المعين» لكليتمنسترا (sulleptor). وهكذا فإن نيات الآلهة تتضافر مع المشاريع أو الأهواء الخاصة بالبشر في اتخاذ القرار التراجيدي. وهذا «التواطؤ» يتم التعبير عنه باللجوء إلى تعابير حقوقية: metaítios التي تعني الشريك في المسؤولية، xunaitía التي تعني المسؤولية الجماعية، paraitía التي تعني المسؤولية الجزئية(٥٣). وفي مسرحية «الفرس»، نجد داريوس يصرّح: عندما يسبب أحد البشر الفانين هلاكه بنفسه (autós) فإن هناك إله يأتي لمساعدته في ذلك (sunáptetai)(٥٤). وهذا الوجود المتزامن ضمن القرار «للذات» ولشئ إلهي يكمن في الماوراء، هو ما يحدد بالنسبة لنا، من خلال تناحر مستمر بين قطبين متعاكسين، طبيعة الفعل التراجيدي.

ومن المؤكد أن ما يعود إلى الفاعل نفسه في القرار الذي اتخذه لا ينتمي إلى مجال الإرادة. وإن ريفييه يكسب الجولة عندما يسخر من هذه النقطة إذ يلاحظ أن المفردات التي استعملها أسخيلوس نفسه مثل orgé التي تعني الإندفاع، و epithumein التي تعني رَغِبَ لا تجيز الحديث عن رغبة شخصية لدى أغاممنون، إلا إذا قبلنا أن الإغريق قد وضّعوا الإرادي في مستوى العواطف والأهواء. ومع ذلك يبدو لنا أن النص لا ينفي أيضاً تفسير الموقف بالإكراه الصرف. فبالنسبة لنا نحن المعاصرين فقط، يُصاغ الصراع الوجداني بهذه التعابير: إما الرغبة الحرة أو أشكال متنوعة من الإكراه. لكننا لو فكرنا ضمن المقولات الإغريقية فإننا نقول أن أغاممنون عندما يرضخ لاندفاع الرغبة، فهو يتصرف، إن لم يكن بشكل إرادي، فعلى الأقل «طواعية»، وبقبول منه hekón، وأنه بهذا المعنى يبدو تماماً aítios أي السبب المسؤول عن أفعاله. وفيما يتعلق بالباقي، وفي حالة كليتمنسترا وإيغيست، فإن الدراماتورج لا يلح فقط على الأهواء ـ كراهية، نفور، طمع ـ التي شكلت دوافع فعلهما الإجرامي؛ إنه يؤكد أن جريمة القتل التي تم التفكير بها منذ فترة طويلة قد حُضّرت بعناية فائقة ودُبّرت في تفاصيلها الدقيقة بحيث لا يمكن للضحية أن تفلت منها(٥٥). المفردات الشعورية تتداخل إذن مع المفردات الذهنية

(٥٣) انظر ملاحظات N. G. L. HAMMOND, "Personal Freedom and its imitations in the Orestia". Journal of the Hellenic Studies, 1965, p. 53

(٥٤) أسخيلوس، الفرس ٧٤٢ المرجع المذكور ١٣٧٧؛ انظر ١٤٠١.

(٥٥) أسخيلوس، أغاممنون ١٣٧٢ وما يليه.

التي تدل على التخطيط المسبق. إن كليتمنسترا تتبجح بأنها لم تتصرف بشكل لا واعٍ، وبأنها لجأت إلى الكذب والحيلة لكي تحكم الفخ حول زوجها(٥٦). كذلك فإن إيغيست يتفاخر بدوره بأنه كان خلف الملكة، وأنه كان يدبر للجريمة في الظل ويعقد كل خيوط المؤامرة لكي يتنفذ القرار الذي اتخذه dusboulia بارتكاب الجريمة(٥٧). الجوقة إذن لا تفعل أكثر من استعادة التعابير التي استعملها إيغيست عندما اتهمته بأنه قتل الملك عمداً hekón ونتيجة لتدبير مسبق (bouleûsai التي وردت في البيت ١٦١٤، وeboúleusas التي وردت في البيتين ١٦٢٧ و١٦٣٤). لكن سواء تعلق الأمر باندفاع لا إرادي أو رغبة كما في حال أغاممنون أو بتفكير وسبق الإصرار والترصد كما في حال كليتمنسترا وأيغيست، فإن التباس القرار التراجيدي يظل على حاله. وفي هذه الحالة أو تلك، فإن عزم البطل على الفعل يصدر عنه هو ويتلاءم مع طبعه الشخصي. وفي الحالتين أيضاً فإن هذا العزم يدل على تدخل القوى الخارقة ضمن الحياة الإنسانية. فما أن تذكّر الجوقة بذلك التحول الملحد الذي يعطي لملك الإغريق الجرأة على ذبح ابنته، حتى تشير إلى أن مصدر تعاسة البشر هو ذلك «الجنون المشؤوم الذي ينفح الجرأة في البشر الفانين»(٥٨). وكما يذكر ريڤييه، فإن هذا التطرف في الجنون parakopa الذي يخيم بظلاله على عقل الملك يتوضع في نفس المستوى الإلهي للقرار، مثله مثل الـ áte، أي قدرة الضلال الدينية التي ترسلها الآلهة لتهلك البشر الفانين. وفيما عدا ذلك فإن الآلهة لا تغيب بحضورها عن العزم الذي تتخذه كليتمسنترا ببرودة أعصاب، وعن القرار المسبق الذي يبيته إيغيست بوعي، وعن الإندفاع الأهوج لأغاممنون. وفي نفس اللحظة التي تفخر فيها الملكة بالعمل المتقن الذي أكملته «بيديها»، نجدها ترجع مصدره إلى Diké وإلى ربات الإنتقام Erinys وإلى Até التي لم تكن هي سوى أداة في يدها(٥٩). كذلك فإن الجوقة إذ تحملها المسؤولية المباشرة عن الجريمة، وإذ ترهق كاهلها بالاحتقار وبالكراهية(٦٠)، فإنها تتعرف ضمن موت الملك على مظهر من مظاهر الـ Até وعلى تأثير الـ Díke وعلى فعل

(٥٦) المرجع المذكور ١٣٧٧؛ انظر ١٤٠١.

(٥٧) المرجع المذكور ١٦٠٩.

(٥٨) المرجع الذكور ٢٢٣.

(٥٩) أسخيلوس أغاممنون ١٤٣١.

(٦٠) المرجع المذكور ١٤٢٤ ـ ١٤٣٠.

شيطان Daímon استطاع من أجل القضاء على السلالة الملعونة للتانتال Tantal أن يستغل امرأتين (هيلين وكليتمنسترا) تتمتعان بروح (psuché) شريرة أيضاً[٦١]. أما بالنسبة لإيغيست، فإنه يستخدم نفس التعبير ليعزو لنفسه مؤامرة عقد هو خيوطها، ولينسب إلى ربات الإنتقام ميزة نسج حبال الشبكة التي علق بفخها أغاممنون[٦٢]. ولقد كانت الجوقة أثناء بكائها جثة الملك القتيل بحضور كليتمنسترا، وقبل أن يدخل شريكها في المؤامرة إلى المسرح، تتعرف ضمن المصيبة التي حلت على سلالة الأتريديين على قانون العدالة الذي وضعه زيوس: العقاب للمذنب. ولذلك كان على أغاممنون أن يدفع، عندما حلت الساعة، ثمن دم الطفولي الذي سُفح. وتستخلص الجوقة نتيجة مفادها أن كل ما يمكن أن يقوم به البشر الفانون هو من ترتيب زيوس[٦٣]. لكن بمجرد أن يظهر إيغيست ويبدأ بالكلام، فإن الـ Díke الوحيدة التي تنادي بها الجوقة هي تلك التي يرغب الشعب بإجبار المجرم على دفع ثمنها من خلال التمثيل به، لأن الإثم قد كشف عن طبعه الحقيقي وأظهره كزير نساء جبان، وكطماع لا ضمير له، وكوقح ملئ بالصلف[٦٤].

Ethos، الطبع، وdaimon السلطة الإلهية، تلك هي أصعدة الواقع التي يتجذر القرار التراجيدي فيها عند أسخيلوس. فلأن أصل الفعل يكمن في الإنسان وخارج الإنسان في آن معاً، فإن الشخصية نفسها تبدو تارة فاعلة، لأنها سبب ومصدر أفعالها، وتارة أخرى مفعول بها تغوص في فعل يتجاوزها ويجرها. لكن تشابك السببية الإنسانية والسببية الإلهية في العمل التراجيدي، لا يؤدي مع ذلك إلى خلطهما. فالصعيدان يتمايزان، وفي بعض الأحيان يتعاكسان. لكن حتى في الموضع الذي يبدو فيه أن الشاعر قد اختار إبراز التناقض عمداً، لا يدور الأمر حول مقولتين تنفي إحداهما الأخرى ويمكن لأفعال الشخصية أن تتوزع بينهما حسب درجة مبادرتها، وإنما حول مظهرين متعاكسين وملتحمين لنفس الأفعال يتبدى كل منهما حسب المنظور الذي نتوضع فيه. وملاحظات وينينغتون - إنغرام فيما يتعلق بمسرحية أوديب لسوفوكليس تكتسب حول هذه النقطة بالذات قيمة

(٦١) المرجع المذكور ١٤٦٨ وما يليه.
(٦٢) المرجع المذكور ١٥٨٠ و ١٦٠٩.
(٦٣) المرجع المذكور ١٤٨٧ - ١٤٨٨.
(٦٤) المرجع المذكور ١٦١٥ - ١٦١٦.

البرهان[٦٥]. فعندما يقتل أوديب أباه ويتزوج أمه دون أن يعرف ودون أن يريد ذلك، يبدو لعبة في يد قدر فرضته عليه الآلهة قبل ولادته. وإن حاكم طيبة ليتساءل: «أي رجل يمكن أن تكرهه الآلهة أكثر مني (echthrodaímon)؟... وهل هناك لغة أكثر دقة من تلك التي تحكم بأن مصائبي تتأتى من (daímon) مخيف؟[٦٦]». وفي مقطع لاحق تردد الجوقة كلام أوديب كرجع الصدى: «إذا ما أخذت قدرك الشخصي (daímon) كمثال، نعم، قدرك يا أوديب التعيس، فإن أية حياة بشرية لا تبدو لي سعيدة»[٦٧]. إن قدر أوديب إذ يتم التعبير عنه بكلمة daímon يأخذ شكل سلطة خارقة ترتبط بشخصه وتقود حياته بمجملها. ولهذا فإن الجوقة تستطيع أن تصرخ: «إن الزمن الذي يرى كل شئ قد كشفك رغماً عنك (ákonta)[٦٨]». ومقابل تلك المصيبة، تقف في الموقع المعاكس المصيبة الجديدة التي فرضها أوديب على نفسه طواعية عندما فقأ عينيه. والخادم الذي يعلن هذا النبأ على الجمهور يعرضه على أنه شر قد تم اقترافه في تلك المرة بمحض الإرادة ولم يفرض فرضاً بالقوة؛ ثم يضيف الخادم بأن الأوجاع الأكثر إيلاماً هي تلك التي يختارها الإنسان بنفسه لنفسه (authaíretoi)[٦٩]. والتعاكس بين ákon - hekón الذي يتم التأكيد عليه مرتين ضمن النص والذي يدعم بالتناقض المتوازي بين ما يسببه daímon وبين ما يتم اختياره شخصياً، هذا التعاكس يبدو على أكبر قدر ممكن من الدقة والصرامة. وإننا لنميل إلى الاعتقاد بأن ذلك التعاكس يرسم في نسيج الدراما خطاً فاصلاً واضح المعالم بين ما تفرضه حتمية النبوءة على أوديب وما يتأتى من قراره الشخصي. فمن جهة هناك التجارب القديمة التي أعلنها مسبقاً أبولو، وهذه هي السببية الإلهية؛ ومن جهة أخرى هناك التشويه الذي يفرضه البطل على نفسه، وهذه هي السببية البشرية. لكن عندما

(٦٥) R. P. WINNINGTON-INGRAM, "Tragedy and Greek Archaic Thought", Classical Drama and its influence, Essays presented to H. D. F. Kitto, London, 1965, p. 31 - 50

(٦٦) سوفوكليس أوديب ملكاً ٨١٦ و ٨٢٨.

(٦٧) المرجع المذكور ١١٩٣ - ١١٩٦.

(٦٨) المرجع المذكور ١٢١٣.

(٦٩) المرجع المذكور ١٢٣٠ و ١٢٣١.

تنفتح أبواب القصر ويتقدم الملك على الخشبة أعمى ومدمى، فإن أول كلمات الجوقة تكفي لتمحي دفعة واحدة هذا الانقسام الظاهري: «آه للآلام المرعبة للنظر (deinòn páthos)... أي ضلال (manía) قد انقض عليك... أي daímon قد حمل قدرك إلى حده الأقصى، قدرك الذي هو من عمل daímon شرير (dusdaímoni moírai)؟»[٧٠]. وإن أوديب لم يعد يبدو كصورة عن القائم بالفعل المسؤول عن مصيبته، وإنما كصورة عن الضحية التي ترضخ للعواطف الهوجاء التي فُرضت عليها. والبطل لا يعطي حكماً مغايراً عن نفسه: «إيه أيها الـ daímon، إلى أين قد وصلت[٧١]» إن المظهرين التناقضين للفعل الذي ينجزه أوديب عندما يعمي نفسه بنفسه يجتمعان معاً ويتعاكسان في نفس الجمل التي تقولها الجوقة والتي يقولها هو. فعندما تسأله الجوقة: «أي شئ مرعب قد اقترفت (drásas) (...)، أي daímon قد دفعك[٧٢]؟» يجيب أوديب: «إن أبولو هو سبب (telôn) آلامي المرعبة (kaká páthea)، لكنه ما من شخص سواي أنا التعيس (egò tlámon) استعمل يده هو (autócheir) ليضرب[٧٣]؟». إن السببية الإلهية والمبادرة الإنسانية اللتين كانتا تتعاكسان لاحقا بشكل واضح تماماً في الظاهر، تصبحان موحدتين؛ ومن خلال لعبة لغوية حاذقة يتحقق الانزلاق ضمن القرار الذي «اختاره» أوديب ما بين مظهر الفعل (drásas, autócheir) ومظهر العواطف (páthea).

ما الذي يعنيه بالنسبة للتاريخ البسيكولوجي للإرادة ذلك التناحر الذي يحافظ عليه الكتّاب التراجيديون قائماً بين ما يقوم به الإنسان وبين ما يُفرض عليه، بين ما ينجم عن النية وبين ما يُفرض فرضاً، بين العفوية الداخلية للبطل وبين القدر الذي تحدده الآلهة مسبقاً؟ ولماذا تنتمي هذه المظاهر من الالتباس إلى النوع الأدبي بالذات الذي يحاول، للمرة الأولى في الغرب، أن يعبّر عن الإنسان في ظرفه كقائم بالفعل؟ إن البطل التراجيدي إذ يوضع في مفترق طرق القرار الحاسم وأمام خيارات تتحكم بكل مسار الدراما، يتبدى وهو في خضم الفعل يقارع نتائج ما يقوم به. لقد أشرنا في

(٧٠) سوفوكليس أوديب ملكاً ١٢٩٨ - ١٣٠٢.

(٧١) المرجع المذكور ١٣١١.

(٧٢) المرجع المذكور ١٣٢٧ - ١٣٢٨.

(٧٣) المرجع المذكور ١٣٢٩ - ١٣٣٢.

دراسات أخرى إلى أن ولادة ونهضة وانحدار النوع التراجيدي، وهو ما تحقق في أقل من قرن، قد دمغت فترة تاريخية محددة تماماً في الزمن هي فترة أزمة. وقد تداخلت في هذه الفترة التغيرات والانقطاعات وأيضاً الاستمرارية بشكل أكثر تلاحماً من أن يسمح بقيام مجابهة ـ يمكن أن تكون مؤلمة أحيانا ـ بين الأشكال القديمة للفكر الديني التي كانت ما تزال حية في التقاليد الخرافية، وبين المفاهيم الجديدة المرتبطة بتطور القانون والممارسات السياسية(٧٤). ويتم التعبير بشكل خاص عن هذا الجدل بين ماضي الأسطورة وبين حاضر المدينة من خلال مناقشة التراجيديا لوضع الإنسان كقائم بالفعل، ومن خلال طرح تساؤلات قلقة حول العلاقات التي يبنيها مع أفعاله هو بالذات. فلأي حد يمكن أن نعتبر أن الشخصية الأساسية في الدراما، وهي شخصية نموذجية بإنجازاتها وبالتجارب التي تخوضها، ولها مزاج «بطولي» يُلزمها تماماً بما تفعل، لأي حد يمكن أن نعتبرها مصدراً لأفعالها؟ وحتى عندما نرى هذه الشخصية على الخشبة تناقش الخيارات التي تُعرض عليها، وتزن المحاسن والمساوئ، وتحمل زمام المبادرة فيما تقوم بفعله، وتتصرف في المسار المنطقي لطبعها لتغوص أكثر فأكثر في الطريق التي اختارتها، ولتتحمل نتائج فعلتها ومسؤولية قراراتها، ألا تكمن أصول وأسس أفعالها هذه في موضع آخر غير ذاتها هي؟ ألا تظل المعاني الحقيقية لهذه الأفعال مجهولة لها حتى النهاية طالما أنها لا تتعلق بنياتها أو بمشاريعها بقدر ما تتعلق بالنظام العام للعالم الذي تتحكم به الآلهة والذي يمكن وحده أن يعطي للمشاريع الإنسانية معناها الأصيل؟ إن الأشياء لا تنكشف برمتها للقائم بالفعل إلا في نهاية الدراما. فعندما تقع عليه نتائج ما ظن أنه قد قرر بنفسه، نراه يدرك المعنى الحقيقي لما أنجز دون معرفة منه أو رغبة. إن القائم بالفعل في بعده الإنساني ليس السبب والمبرر الكافي لأفعاله؛ على العكس، إن فعله الذي ينعكس عليه حسبما قررت الآلهة بسلطتها يجعله يبصر بعينيه حقيقة ذاته، كما يكشف له طبيعته الحقيقية وطبيعة ما يفعل. وهكذا فإن أوديب دون أن يكون قد اقترف طواعية ما يمكن أن يُعزى إليه من وجهة نظر القانون، وفي نهاية التحقيق الذي أداره بدافع من هوسه بالعدالة ولأجل خلاص المدينة، يجد نفسه مجرماً وخارجاً عن القانون حملته الآلهة أكثر الأدناس رعباً. لكن ثقل هذه الخطيئة نفسها التي يجب أن يعتنقها دون أن يكون قد اقترفها بنية

(٧٤) انظر أعلاه ص ١٣ ـ ٤٠.

وقصد، وقسوة العقاب الذي يتحمله بنفس صاغرة دون أن يستحقه ترفعه إلى ما هو أعلى من مصاف المصير البشري، في نفس اللحظة التي تسلخه فيها عن مجتمع البشر. إن مجانية وتطرف مصيبة أوديب تُعطيه دينياً ميزات خاصة. ولذلك فإن موته يكتسب قيمة تأليهية، كما أن قبره يصبح مصدر نجاة لأولئك الذين قبلوا أن يحتووه. وعلى العكس، في نهاية ثلاثية أسخيلوس، فإن أورست الذي اقترف جريمة مرعبة هي قتل أمه عمداً، يجد نفسه طليقاً نتيجة الحكم الذي صدر بحقه من أول محكمة بشرية تتأسس في أثينا: فبسبب انعدام النية الجرمية من قبله، طالما أنه تصرف دون أن يستطيع فكاكاً من أمر أبولو الملزم، فإن فعلته، حسب حجة المدافعين عنه، يجب أن تُصنف ضمن فئة الجريمة المبررة díkaios phónos. ومع ذلك فإن الالتباس يظل قائماً هنا أيضاً إذ يحصل تردد لعدم وضوح الحكم البشري. ذلك أن إطلاق سراح أورست لم يتم إلا من خلال لعبة إجرائية بعد أن قامت أثينا من خلال اقتراعها بإعادة التساوي بين الأصوات لمصلحة أورست والأصوات ضده. وهكذا اعتُبر الشاب قانونياً حلاً من الذنب بفضل محكمة أثينا دون أن يُبرأ تماماً من وجهة نظر الأخلاق البشرية.

وهكذا فإن الذنب التراجيدي يتشكل عبر مجابهة دائمة بين المفهوم القديم للخطيئة الدنس الذي يلتصق بسلالة بأكملها، والذي ينتقل دون مناص من جيل لجيل تحت شكل áte، أي حالة جنون تسببها الآلهة، وبين المفهوم الجديد الذي سرى مفعوله في القانون، وفيه يتحدد المذنب كفرد خاص اختار بشكل مقصود ودون إجبار أن يرتكب الجنحة. وإنه ليتهيأ للفكر الحديث أن هذين المفهومين يتنافيان جذرياً. لكن التراجيديا، مع أنها تعاكس فيما بينهما، تجمعهما في توازنات مختلفة لا تخلو من التناحر بشكل كامل طالما أن أيّ من هذين الحدين المتعاكسين لا يختفي تماماً. إن القرار والمسؤولية المطروحين في مستوى مزدوج يكتسبان في التراجيديا صفة إلتباسية وغامضة. إنهما يتبديان على شكل أسئلة تظل مفتوحة دون توقف لأنها لا تحمل جواباً ثابتاً وأحادي الجانب.

إن القائم بالفعل في التراجيديا يبدو هو أيضاً ممزقاً بين توجهين متناقضين: فهو تارة aítios، أي السبب المسؤول عن أفعاله طالما أن هذه الأفعال تعبر عن صفاته كإنسان، وتارةً أخرى مجرد لعبة في يد الآلهة، وضحية للقدر الذي يستطيع أن يلتصق به مثل daímon. والواقع أن الفعل التراجيدي يفترض أن ينبثق مفهوم الطبيعة الإنسانية التي

تحمل صفاتها المميزة، وأن تتمايز الأصعدة الإنسانية والإلهية بشكل يكفي لتحقيق التعاكس بينهما؛ لكن لكي يكون هناك مأساوية، يجب أيضاً أن يظل هذان الصعيدان متلاحمين لا ينفصلان. والتراجيديا إذ تظهر الإنسان وقد شرع في الفعل، فإنها تصبح شهادة عن التطور الذي تم في التشكل البسيكولوجي للقائم بالفعل، وكذلك عما ظلت تحمله هذه المقولة في السياق الإغريقي من محدودية وعدم ثبات وضبابية. إن القائم بالفعل لم يعد متضمناً في الفعل وغائصاً فيه، لكنه في نفس الوقت لم يصبح بعد فعلياً ومن تلقاء ذاته مركز الفعل والسبب المسبب له. فلأن فعله يتوضع في نظام زمني لا سلطة له عليه ويتلقى سلبياً النتائج التي تنجم عنه، تُفلت أفعاله منه وتتجاوزه. إننا نعرف أن الإغريق لا يعتبرون الفنانين أو الحرفيين الذين ينتجون عملاً من خلال الـ poíesis الخاصة بهم الأصحاب الفعليين لهذا العمل. فهم لا يخلقون شيئاً، ودورهم لا يتجاوز التجسيد في المادة لشكل موجود قبلاً له أسبقية واستقلالية عن تقنيتهم téchne. إن العمل المصنوع أكثر كمالاً من صانعه؛ كما أن الإنسان يظل أصغر من المهمة التي يقوم بها(٧٥)، وهو في نشاطاته العملية práxis أيضاً ليس أهلاً لما يفعل.

في أثينا القرن الخامس، أثبت الفرد وجوده في خصوصيته كفاعل بحكم القانون؛ كما تم الاعتراف بنيّة القائم بالفعل كعنصر أساسي في المسؤولية؛ كذلك فإن أي مواطن، من خلال مشاركته في الحياة السياسية حيث تؤخذ قراراته بالحسبان بعد مناظرة مفتوحة لها طابع إيجابي ودنيوي، بدأ يعي نفسه كقائم بالفعل مسؤول عن مجرى الأمور، وكصاحب سيادة قادر على أن يوجه من خلال حكمه gnóme ومن خلال فهمه phrónesis المسار غير الأكيد للأحداث. لكن الفرد وحياته الداخلية لم يكتسبا ما يكفي من التماسك والاستقلالية بحيث يشكلان الفاعل كمركز للقرار الذي يمكن أن تنبع منه أفعاله. فالفرد إذا ما انقطع عن جذوره العائلية والمدنية والدينية هو لا شيء؛ إنه لا يجد نفسه وحيداً فحسب وإنما يتوقف عن الوجود. وقد ظلت فكرة النية كما رأينا غائمة وأحادية الجانب حتى في القانون(٧٦)، ولم يستحث القرار لدى الفاعل القدرة على أن يرسم مصيره بنفسه. أما تأثير الأفراد والجماعات على المستقبل

(٧٥) Cf. J. P. VERNANT, Mythe et pensée chez les Grecs, Maspero, 1971, II, p. 63

(٧٦) وحتى في مجال القانون فإن المفهوم الديني للخطيئة له مكانته أيضاً. ويكفي أن نذكر بأن احدى وظائف الـ Prutaneîon كانت اصدار الحكم في الجرائم التي ترتكب من قبل الجمادات والحيوانات.

فمحدود للغاية، كما أن التحضير المستقبلي لما هو آت بقيا غريبين للغاية عن المقولة الإغريقية عن الفعل لدرجة يبدو معها أن النشاط العملي يزداد كمالاً بمقدار ابتعاده عن الارتباط بالزمن ونقص نزوعه نحو الهدف الذي يرمي إليه ويحضره مسبقاً. فالشكل المثالي للفعل هو أن يهدم كل مسافة زمنية بين القائم بالفعل وبين فعله، وأن يجعلهما يتطابقان تماماً في الحاضر الصرف(٧٧). إن التصرف بالنسبة للإغريق في العصر الكلاسيكي لا يعني تنظيم وتطويع الزمن وإنما الخروج منه وتجاوزه. فالفعل إذ يجري في موجة الحياة البشرية يتبدى بدون مساعدة الآلهة وهمياً وعبثياً وعاجزاً، إذ ينقصه تملك تلك القوة على التنفيذ وتلك الفعالية التي تمسك الألوهة وحدها بمقاليدها. والتراجيديا تعبر عن ضعف الفعل هذا وعن ذلك العجز الداخلي للقائم بالفعل بإظهارها الآلهة من أول الدراما لآخرها تتصرف من خلف البشر لكي توصل كل شئ إلى حالته النهائية. ولذا فإن البطل وفي اللحظة التي يأخذ فيها قراره بعد اختيار يفعل دائماً تقريباً عكس ما كان يعتقد أنه يفعل.

إن تطور التراجيديا نفسها يدل على أن المقولة الإغريقية عن القائم بالفعل كانت غير متماسكة نسبياً وتخلو من التنظيم الداخلي. ففي مسرحيات يوريبيدس انمحت الخلفية الدينية أو ظلت في كل الأحوال بعيدة عن التقلبات الإنسانية. وإننا نجد لدى آخر التراجيديين العظام نزعة لتسليط الضوء على الطباع الفردية للشخصيات الأساسية وعلى علاقاتها المتبادلة. لكن اهتمام القائم بالفعل بذاته وتخلصه من البعد الخارق وعودته إلى بعده الإنساني، لم يؤدِ إلى جعله يرتسم بوضوح أكبر. على العكس، بدلاً من أن تقوم التراجيديا بإظهار الفعل كما كان يتم لدى أسخيلوس ولدى سوفوكليس، نراها تنزلق لدى يوريبيدس نحو التعبير عما هو انفعال عاطفي. ولقد لاحظت مدام روميلي أن «التملص من المعنى الإلهي أدى إلى التملص من الفعل. وكانت نتيجة ذلك الالتفات نحو مزيد من الآلام ونحو ما تحتويه الحياة الإنسانية من خداع(٧٨)». إن الحياة

(٧٧) Cf. Sur ce point, V. GOLDSCHMIDT, Le système stocien et l'idée de temps, Paris, 1969 spécialement p. 154. et s.

حول الزمن التراجيدي انظر J. de ROMILLY, Time in Greek Tragedy, New York, 1968

حول الطابع العاطفي والحسي للزمن عند يوريبيدس انظر بشكل خاص الصفحة ١٣٠ و ١٤١.

(٧٨) جاكلين دو روميلي المرجع المذكور ص ١٣١.

الإنسانية عندما انقطعت عن النظام العام للعالم المحكوم بالآلهة، بدت في أعمال يوريبدس عائمة للغاية ومبهمة «للدرجة لم تترك معها مكانة لفعل مسؤول»[٧٩].

○ ○ ○

(٧٩) L. A. POST, From Homer to Menander, Forces in Greek Poetic Fiction, Sather Classical Lectures, 1951, p. 154; cité in J. ROMILLY, op. Cit. P. 130

IV

الفصل الرابع

«أوديب» بدون العقدة

في عام ١٩٠٠، نشر فرويد تفسير الأحلام Die Traumdeutung. وفي هذا المؤلّف ذكر للمرة الأولى أسطورة أوديب الإغريقية(*). ولقد قادته تجربته كطبيب لأن يرى في حب الطفل لأحد والديه وكراهيته للآخر عقدة الغرائز النفسانية التي تحدد لاحقاً ظهور العصاب. والواقع أن الإنجذاب الطفولي للأم كما العدوانية تجاه الأب هما ظاهرة تتبدى لدى المرضى العصابيين كما لدى الأصحاء، ولكن بكثافة أقل. هذا الاكتشاف الذي بدا لفرويد عمومياً في تطبيقاته يجد ما يؤكده ـ حسب قوله ـ في أسطورة وصلت إلينا من غياهب الحضارة القديمة الكلاسكية، وهي أسطورة أوديب التي جعل منها سوفوكليس موضوع التراجيديا التي كتبها بعنوان Oidípous Túrannos، أو أوديب ملكاً Œdipe - Roi حسب الترجمة الفرنسية الشائعة.

لكن كيف يمكن لعمل أدبي ينتمي إلى ثقافة أثينا في القرن الخامس قبل الميلاد، وكان بدوره نقلاً حراً لأسطورة عُرفت في مدينة طيبة قبل ذلك بكثير، وسبقت تشكل نظام المدينة، كيف يمكن لمثل هذا العمل أن يبرهن على صحة الملاحظات التي كوّنها طبيب من بداية القرن العشرين عبر مراقبة زبائنه من المرضى؟ في منظور فرويد لم يكن هذا السؤال يحتاج لجواب، لأنه يجب ألا يُطرح أصلاً. والواقع أن تفسير الأسطورة والدراما الإغريقية لم يكن يطرح أية مشكلة في نظره، لأنهما ما كانا بحاجة لتفكيك معانيهما من خلال مناهج تحليل ملائمة. لقد كانت الأسطورة والمسرحية شفافتان للغاية وواضحتان لذهن الطبيب النفسي، ولذلك كشفتا معان بديهية أضفت على النظريات البسيكولوجية للطبيب ضمانة عالمية المفعول. لكن أين يكمن هذا «المعنى» الذي يمكن أن يكون قد انكشف لفرويد مباشرة، ومن بعده لكل المحللين النفسيين كما لو كانوا مثل تيريزياس، قد أوتوا موهبة البصيرة المزدوجة التي جعلتهم

(*) نشر هذا النص في العقل الحاضر، رقم ٤، ١٩٦٧

Raison présente, 04, 1967, pp. 3 - 20.

يتوصلون إلى حقيقة يعمى عنها الإنسان العادي، وتتجاوز أشكال التعبير الأسطورية أو الأدبية؟ إن هذا المعنى ليس ما يبحث عنه المختص باليونانيات أو المؤرخ، أي المعنى الموجود في العمل، والمرسوم في بنيته، والذي يتطلب إعادة تركيب بعمل دؤوب من خلال دراسة تُجرى على كل مستويات الرسالة التي تشكلها الرواية الخرافية أو العمل التراجيدي المُتخيل. إنه يتأتى من ردود الأفعال المباشرة للجمهور، ومن الإنفعال الذي يستثيره فيه العرض. وفرويد في هذا المجال يبدو واضحاً وجازماً للغاية: فالنجاح المستمر والعالمي لتراجيديا أوديب هو الذي يبرهن على وجود مجموعة من التوجهات في نفسية كل أطفال الكون مشابهة لتلك التي حملت البطل نحو هلاكه. وإن كانت مسرحية «أوديب ملكاً» تؤثر فينا كما كانت تفعل في مواطني أثينا، فذلك لا يعود لأنها تجسد تراجيديا الحتمية القدرية التي تعاكس ما بين السلطة المطلقة الإلهية وبين الإرادة المسكينة للبشر، حسب الاعتقاد الشائع قبلاً، وإنما لأن مصير أوديب هو بشكل من الأشكال مصيرنا نحن، ولأننا نحمل في داخلنا نفس اللعنة التي لفظتها النبوءة ضد أوديب. إن أوديب عندما قتل أباه وتزوج أمه قد نفّذ نفس الرغبات الطفولية التي نشعر بها نحن ونجهد لنسيانها. وبذلك تكون التراجيديا مشابهة في كل مناحيها للتحليل النفسي. فهي عندما ترفع الغلالة التي كانت تغطي وجه أوديب الذي قتل أباه وارتبط بعلاقة محرمة مع أمه، فإنها في الوقت نفسه تكشفنا لذاتنا. ومادة التراجيديا هي الأحلام التي حلم بها كل منا، ومعناها يتبدى للعيان بشكل صارخ في الرعب وشعور الذنب الذي يجتاحنا عندما تقفز رغباتنا القديمة بقتل الأب والإتحاد مع الأم إلى وعينا الذي كان يتظاهر بأنه لم يشعر بها إطلاقاً.

إن هذا البرهان الذي يقدمه فرويد له طابع الدقة الظاهرية الذي يميز طريقة التفكير المؤسس على حلقة مفرغة. ولكن كيف يتم ذلك البرهان؟ هذه النظرية التي تشكلت انطلاقاً من حالات سريرية ومن أحلام معاصرة تجد «ما يؤكدها» في نص درامي من عصر آخر. لكن هذا النص لا يستطيع أن يحمل هذا البرهان إلا إذا كان هو نفسه يتفسر من خلال الإرجاع إلى عالم أحلام متفرجي اليوم، على الأقل حسبما تراه النظرية المذكورة. فلكي لا تكون الحلقة مفرغة، كان يجب على الفرضية الفرويدية ألّا تُطرح منذ البداية كتفسير بديهي يفرض نفسه، وإنما أن تبدو في نهاية عمل تحليلي دقيق كنوع من الضرورة يفرضها العمل بحد ذاته، وكأداة لتفكيك كامل للنص، وأن يتأتى شرط وضوحها من مسار العمل الدرامي نفسه.

إننا هنا نلامس فعلياً الفرق في المنهج والتوجه بين المنظور الفرويدي من جهة، وبين البسيكولوجيا التاريخية من جهة أخرى. إن فرويد ينطلق من التجربة الحياتية الحميمية لجمهور لم يتحدد موقعه تاريخياً؛ وهو يضفي المعنى الذي يعطيه لتلك التجربة الحياتية الحميمية على مسرحية أوديب دون النظر لسياقها الاجتماعي والثقافي. أما البسيكولوجيا التاريخية فتقيم منهجها بشكل معاكس. إنها تنطلق من العمل كما قُدّم لنا، ومن الشكل الخاص الذي أتى عليه؛ وهي تدرسه حسب كل الأبعاد التي يتضمنها تحليل ملائم لهذا النوع الخاص من التأليف. ففي حالة نص تراجيدي مثل «أوديب ملكاً»، يؤدي التحليل اللغوي والتيماتي والدرامي في كل مستوى من مستويات الدراسة إلى مشكلة أوسع هي مشكلة السياق التاريخي والاجتماعي والفكري الذي يولّد كل ثقل المعنى في النص. والواقع أن الإشكالية المأساوية للإغريق ترتسم بالإرجاع إلى هذا السياق العام؛ وفي إطار هذه الإشكالية (التي تفترض مجالا إيديولوجياً محدداً، ونوعيات تفكير معينة، وأشكال حساسية جماعية خاصة ونمطاً محدداً من التجربة الإنسانية ترتبط جميعها بحالة محددة للمجتمع)، في هذا الإطار فقط يرتسم التواصل بين المؤلف وجمهوره في القرن الخامس؛ ومع الأخذ بعين الاعتبار هذا السياق وهذا الإطار، تتبدى كل القيم الدلالية وكل الصفات المميزة للنص. وبعد أن ينتهي هذا العمل التفكيكي للمعنى، نكون قادرين على أن نتطلع بتحليلنا إلى المضامين البسيكولوجية وإلى ردود أفعال المتفرجين الأثينيين أمام الدراما، وأن نحدد «التأثير التراجيدي» عليهم. بمعنى آخر، يمكن في نهاية الدراسة أن نعيد تشكيل هذه التجربة الحياتية الحميمية التي يعتبرها فرويد، في ما يزعم أنه شفافية دلالية، نقطة الانطلاق ومفتاح قراءة النص في آن معاً.

ومادة التراجيديا لا تعود في هذه الحالة الحلم الذي يُطرح كواقع إنساني غريب عن التاريخ، وإنما الفكر الاجتماعي الخاص بالمدينة الإغريقية في القرن الخامس، مع كل ما فيه من توتر وتناقضات انبثقت فيه عندما كان لظهور القانون ومؤسسات الحياة السياسية دوراً في إعادة النظر على الصعيد الديني والأخلاقي بالقيم القديمة التقليدية: وهذه القيم هي نفس القيم التي كانت تتغنى بها الخرافات البطولية، والتي استقت منها التراجيديا مواضيعها وشخصياتها، لا لتمجد هذه الشخصيات كما كانت تفعل الأشعار الغنائية، وإنما لتناقشها علناً وبإسم المُثُل المدنية الجديدة أمام جمهور المسرح الإغريقي الذي كان بمثابة مجلس أو محكمة شعبية. وكانت التراجيديا تعبّر عن هذه

الصراعات الداخلية في الفكر الإجتماعي من خلال عرضها بما يتناسب مع متطلبات النوع الأدبي الجديد الذي يمتلك قواعده المحددة وإشكالياته الخاصة به. إن الظهور المفاجئ للنوع التراجيدي في نهاية القرن الرابع، في نفس اللحظة التي كان فيها القانون قد بدأ بصياغة مفهوم المسؤولية عبر التمييز الذي كان ما زال عشوائياً ومتردداً بين الجريمة «الإرادية» والجريمة التي «يمكن تبريرها»، هذا الظهور المفاجئ للتراجيديا يشكّل مرحلة هامة في تاريخ الإنسان الداخلي: ففي إطار المدينة الوليدة، كان الإنسان الإغريقي قد بدأ يجرّب نفسه كقائم بالفعل مستقل نوعاً ما تجاه القوى الدينية التي تحكم الكون، وكسيدٍ يتحكم نوعاً ما بأفعاله، وله نوع من السيطرة على مصيره السياسي والشخصي. هذه التجربة التي كانت ما تزال عائمة وغير أكيدة لما ستكون عليه في التاريخ البسيكولوجي للغرب مقولة الإرادة، يتم التعبير عنها في التراجيديا على شكل تساؤلات جزعة تتعلق بعلاقة الإنسان بأفعاله: فلأي حد يكون الإنسان مصدر ما يقوم به من أعمال؟ وفي اللحظة التي يبدو فيها وكأنه يأخذ مبادرة هذه الأفعال ويحمل مسؤوليتها، ألا يكون أصلها الحقيقي في مكان آخر غير ذاته؟ ألا تبقى معانيها في معظمها كتيمة لذلك الذي يقترفها، بحيث لا يكون الفاعل هو من يفسر الفعل، وإنما الفعل الذي يكشف بعد لأي معناه الأصيل، هو الذي يعود على الفاعل ويضئ طبيعته، ويكشف ما هو عليه، وما قام به فعلياً دون أن يعرف. إن هذه العلاقة الحميمة بين سياق اجتماعي تبدو فيه صراعات القيم عصيّة على الحل، وبين ممارسة بشرية أصبحت برمّتها إشكالية، هذه العلاقة التي لم يتسنى لها أن تتواجد بشكل دقيق في النظام الديني للعالم، هي التي تفسر كون التراجيديا لحظة تاريخية تتوضع بشكل دقيق في المكان وفي الزمان. لقد ولدت التراجيديا وازدهرت ثم اختفت في أثينا في فسحة قرن من الزمن. وعندما كتب أرسطو كتابه «فن الشعر» كان النابض التراجيدي قد انكسر لدى الجمهور كما لدى مؤلفي المسرح، فلم يعد هناك شعور بضرورة الجدل مع ماض «بطولي»، أو بالمجابهة بين القديم والجديد. وأرسطو الذي صاغ نظرية عقلانية للفعل من خلال جهده للتمييز بشكل واضح بين درجات التزام الفاعل بما يقوم به من أفعال، لم يكن يعرف ما كان عليه الوعي التراجيدي أو الإنسان التراجيدي لأنهما كانا ينتميان إلى عصر قد انتهى بالنسبة إليه.

في منظور فرويد، لم يكن هذا الطابع التاريخي للتراجيديا مفهوماً على الإطلاق. وإن كانت التراجيديا تستمد مادتها من شكل من الأحلام له طابع كوني، وإن كان

التأثير التراجيدي يتعلق باستثارة عقدة لها علاقة بالمشاعر العاطفية يحملها كل منّا في داخله، فلماذا ولدت الترجيديا في العالم الإغريقي في منعطف القرن الرابع والخامس؟ ولماذا لم تعرفها الحضارات الأخرى على الإطلاق؟ ولماذا، في اليونان نفسها، نضب الدفق التراجيدي بهذه السرعة وانمحى أمام ظهور تفكير فلسفي ساهم في زوال التناقضات التي قامت التراجيديا ببناء عالمها الدرامي عليها من خلال تقديم مبررات لها؟

ولنذهب أبعد من ذلك في التحليل النقدي. بالنسبة لفرويد يرتبط التأثير التراجيدي بالطبيعة الخاصة بالمادة التي استخدمها سوفوكلس في «أوديب ملكاً»، أي في نهاية الأمر بأحلام التوحد مع الأم وقتل الأب التي تشكل مفتاح التراجيديا حسب قول فرويد الذي كتب يقول: «إن خرافة أوديب هي ردة فعل خيالنا على هذين الحلمين النموذجيين، وبما أن هذين الحلمين يترافقان لدى الشخص البالغ بشعور بالقرف والرفض، فإن الخرافة يجب أن تحمل الرعب وشعور المعاقبة الذاتية في مضمونها ذاته». إننا نستطيع أن نقول الكثير حول تعبير «يجب» الذي استعمله فرويد، وأن نذكر على سبيل المثال أنه في الروايات الأولى لنفس الأسطورة، لا يوجد في المضمون الخرافي أي أثر ولو ضئيل لشعور المعاقبة الذاتية، طالما أن أوديب يموت بسلام على قمة عرش طيبة دون أن يفقأ عينيه. وسوفوكلس هو الذي أعطى للأسطورة نسختها المأساوية لتتوافق مع احتياجات النوع المسرحي، ورواية سوفوكلس هي النسخة الوحيدة التي تسنى لفرويد معرفتها لأنه ليس مختصاً بالأساطير، وبالتالي فهي الوحيدة التي سنناقشها هنا. لقد كتب فرويد لكي يثبت نظريته أنه عندما كانت هناك رغبة لخلق نفس التأثير التراجيدي في المسرحيات القائمة على سلطة القدر، والتي تشبه «أوديب ملكاً» ولكن باستخدام مادة أخرى غير الأحلام الأوديبية، كان الإخفاق كبيرا. وهو يأتي بأمثلة من المسرحيات الحديثة السيئة. وهنا نقف مشدوهين، إذ كيف يمكن لفرويد أن ينسى أن هناك تراجيديات أغريقية غير أوديب ملكاً، وأنه من بين المسرحيات التراجيدية التي بقيت لنا من أسخيلوس وسوفوكلس ويوريبيدس، معظمها يخلو من أية علاقة مع الأحلام الأوديبية؟ هل يجب أن نقول إذن أنها مسرحيات سيئة، وأنها لا تحتوي على تأثير مأساوي؟ إن كان القدماء قد أعجبوا بهذه المسرحيات، وإن كان الجمهور المعاصر ينفعل أمامها كما يهتز لمرأى «أوديب ملكاً»، فذلك لأن التراجيديا ليست مرتبطة بنوع معين من الأحلام، ولأن التأثير التراجيدي لا يكمن في مادة ما حتى ولو كانت من

الأحلام، وإنما في الطريقة التي تم فيها تشكيل هذه المادة لتعطي الشعور بالتناقضات التي تمزق عالم الآلهة، والعالم الاجتماعي والسياسي ومجال القيم، وبذلك تُظهر الإنسان نفسه مثل thaúma، مثل deinón، أي مثل نوع من الوحش مربك وعصي على الإدراك، هو في الوقت نفسه فاعل ومفعول، مذنب وبريء يسيطر على كل الطبيعة بعقله الماهر لكنه غير قادر على أن يحكم نفسه، وهو في نفس الوقت مدرك وأعمى بفعل هذيان حكمت به عليه الآلهة. وعلى العكس من الملحمة والشعر الغنائي حيث لا يُصور الإنسان إطلاقاً على أنه قائم بالفعل، فإن التراجيديا توضّع الفرد على مفترق الفعل، وفي مواجهة قرار يورّطه بشكل كامل؛ لكن هذا الخيار المحتم يتم في عالم من القوى الغامضة والمبهمة، عالم مقسوم حيث «تتصارع عدالة مع عدالة أخرى»، وإله مع إله آخر، وحيث لا يأخذ القانون شكلا ثابتا إطلاقاً، وإنما نجده خلال مسار الفعل نفسه يغيّر مكانه و«يدور» ويتحول إلى عكسه. كذلك الإنسان يعتقد أنه قد قرر ما هو خير، ولذلك يتمسك بقراره بكل روحه، لكنه لا يكون قد اختار سوى الشر، فإذا به ينكشف من خلال دنس الخطيئة المقترفة، مجرد مجرم.

هذه اللعبة المعقدة من الصراعات ومن الانقلابات ومن الأعمال المبهمة هي ما يجب أن نلتقطه من خلال سلسلة من المسافات أو من التناحرات التراجيدية: تناحر في اللغة حيث تأخذ نفس الكلمات على لسان الشخصيات المتصارعة التي تستخدمها معنى معاكساً تبعاً للدلالات المتنوعة التي تحتويها اللغة الدينية والحقوقية والسياسية والعادية؛ تناحر في معنى الشخصية التراجيدية التي تظهر أحياناً وكأنها انقذفت إلى ماض أسطوري لتبدو كبطل من زمن آخر يجسد كل تطرف الملوك الخرافيين، وأحيانا أخرى تظهر وكأنها تنتمي إلى نفس زمن المدينة، مثل أي بورجوازي من أثينا يعيش بين مواطنيه؛ هناك تناحر أيضاً في داخل كل تيمة درامية، حيث يبدو كل فعل وكأنه ازدوج ليتم على صعيدين: من جهة على صعيد الحياة اليومية للناس، ومن جهة أخرى على صعيد القيم الدينية الفعالة بالخفاء في العالم. ولكي يكون هناك وعي تراجيدي، يجب في الواقع أن يكون الصعيدان البشري والإلهي متمايزين تماماً لكي يتعاكسا (أي أن ينبثق مفهوم الطبيعة الإنسانية)، دون أن يتوقفا عن أن يبدوا متلاحمين. إن المعنى التراجيدي للمسؤولية يظهر عندما يصبح الفعل الإنساني موضع تفكير، موضع جدل داخلي، حتى ولو لم يكن قد اكتسب بعد وضعاً مستقلاً لدرجة تسمح له أن يكتفي بذاته بشكل كامل. ومجال التراجيديا الخاص يتواجد في تلك المنطقة الحدودية حيث

تتمفصل الأفعال الإنسانية مع القوى الإلهية، وحيث تكشف معناها الحقيقي الذي يجهله أولئك الذين بادروا إليها ويحملون مسؤوليتها، عندما تدخل ضمن نظام يتجاوز الإنسان ويغيب عن إدراكه. كل تراجيديا تلعب إذن على مستويين، ومظهرها كبحث يدور حول الإنسان كفاعل مسؤول ليس له قيمة سوى قيمة المعنى المواكب بالنسبة للتيمة المركزية. إننا نخطئ إذن عندما نسلط الضوء على العنصر البسيكولوجي. وفي مشهد السجادة الشهير في مسرحية «أغاممنون»، يتأتى القرار التراجيدي للملك من كبريائه المسكينة كإنسان ميّال لأن يرضخ لتوسلات زوجته خاصة وأنه يأتي إليها بكاساندرا كمحظية في البيت. لكن الأساسي ليس هنا. فالتأثير التراجيدي الحق يتأتى من العلاقة الحميمة، وفي نفس الوقت من البعد الهائل بين الفعل العادي للمشي على سجادة من المخمل، مع كل ما في هذا الفعل من دوافع بشرية محضة، وبين القوى الدينية التي يجعلها هذا الفعل تفلت من عقالها بشكل لا رجوع عنه.

إن تحليل كل عمل تراجيدي على حدة يجب إن يتم من خلال احترام كل هذه الأصعدة التي تتواجد في التراجيديا مع كل ما فيها من تعارض ومن علاقات وثيقة. لكننا إذا قمنا مثل فرويد بتقليص وتبسيط الميثولوجيا إلى خطاطة خرافية خاصة، وكل الإنتاج التراجيدي إلى مسرحية واحدة، وتلك المسرحية إلى عنصر وحيد من مغزى الرواية، أي ذلك الجزء من الأحلام، فإننا نستطيع أيضاً أن نتسلى بأن نؤكد بأننا إذا ما استبدلنا مسرحية «أوديب ملكاً» لسوفوكلس بمسرحية «أغاممنون» لأسخيلوس فإن التأثير التراجيدي يتأتى أيضاً من كون كل امرأة، ولكونها قد حلمت مرة بأن تقتل زوجها، تشعر بالجزع من إحساسها بالذنب يستيقظ ويغمرها عندما تشاهد الجريمة المرعبة التي ارتكبتها كليتمنسترا.

إن التفسير الفرويدي للتراجيديا بشكل عام ولأوديب ملكاً بشكل خاص لم يكن له أدنى تأثير على أعمال المختصين باليونانيات. فقد استمروا في أبحاثهم كما لوْ أن فرويد لم يقل شيئاً. ولا بد أنهم شعروا من خلال تعاملهم مع الأعمال اليونانية بأن فرويد كان يقول شيئا يتوضع «على جانب» الأعمال ولا ينبع من داخلها، وأنه قد ظل خارج المسائل الحقيقية، وهي المسائل التي يفرضها النص نفسه بمجرد أن يهدف المحلل إلى فهمه بشكل كامل ودقيق. ومن الصحيح أن المحلل النفسي يستطيع أن يقترح تفسيراً آخر إذا لم يعترف بوجهات النظر الفرويدية أو رفضها. فهو قادر على أن يرى في النصوص التراجيدية البرهان على وجود حاجز بسيكولوجي لديه، أو نوع من

الرفض الداخلي لأن يعترف لذاته بدور عقدة أوديب في حياته الخاصة كما في مستقبل الإنسانية. وهكذا فإن الجدل حول هذه النقطة قد انفتح من جديد مع المقال الذي نشره مؤخرا ديديه آنزيو Didier Anzieu وفيه يحاول أن يعيد القيام بالعمل الذي بدأه فرويد في بداية القرن انطلاقاً من معطيات عام ١٩٦٦(١). ولو كان آنزيو يستطيع أن يغامر بالدخول في غياهب التاريخ الكلاسيكي القديم مسلحاً بالإضاءات التي يقدمها علم النفس فقط، ولو كان يستطيع أن يكتشف فيها ما لم يستطع المختصون أن يروه بعد، أفلا يكون في ذلك برهان على أنهم عميان أو أنهم يريدون أن يكونوا عميان وصاورا بالفعل كذلك بسبب رفضهم لأن يتعرفوا في شخصية أوديب على صورتهم هم؟

يجب علينا إذن أن نتفحص قيمة ذلك المفتاح العالمي الأوديبي الذي يحمل المحللون النفسيون سره، والذي يسمح لهم أن يحللوا كل الأعمال الإنسانية دون أن يتسلحوا بأية معرفة أخرى. فهل يستطيع هذا المفتاح حقاً أن يفتح كل أبواب العالم الروحي للإغريق؟ أم أن هذا المفتاح يشوه أقفال تلك الأبواب؟

إننا لن نحتفظ من كل التحليل الطويل الذي قام به آنزيو إلا بمظهرين فقط، وهما أساسيان لمسار تحليله وكافيان تماماً لموضوع النقاش هنا. ففي مرحلة أولى، يعتقد آنزيو من خلال قراءته لكل الأساطير اليونانية دفعة واحدة أنه يستطيع أن يكتشف في كل صفحة منها تقريباً أبعاد الهواجس الأوديبية ذاتها. فلو كان آنزيو على حق، فإن ذلك يعني إذن أننا كنا مخطئين حين لمنا فرويد لكونه قد أعطى الأهمية الكبرى لبنية خرافية خاصة هي بنية أوديب في حين أنكر ما سواها. وحسب آنزيو فإن كل الأساطير الإغريقية تقريباً تستعيد بتنويعات لا متناهية تيمة الاتحاد المحرم مع الأم وقتل الأب. وبالتالي فإن ما فعله أوديب لا يتجاوز تحقيق ما ترمي إليه هذه الأساطير الإغريقية عبر صياغة لغوية واضحة لما كان يأتي فيها دائما أو جزئيا بشكل مبهم ومواربة.

لكن المختص باليونانيات يكاد لا يتعرف على الحكايا التي أَلِفَها حين ينظر إلى الأساطير كما قدمها آنزيو بعد أن عدّلها وصبها بالقوة في القالب الأوديبي. فقد فقدت وجهها الحقيقي وسماتها الفعّالة وطابعها المميز ومجالات تطبيقها النوعية. ولقد

(١) مجلة الأزمنة الحديثة، اكتوبر ١٩٦٦.

Les Temps modernes, octobre , 1966, n: 245, p. 375 - 751.

كان أحد العلماء الذين تعاملوا مع الأساطير اليونانية بجد واجتهاد قد طرح كقاعدة منهجية استحالة العثور على أسطورتين لهما نفس المعنى تماماً. فإن كانت كلها على العكس تكرر بعضها، وإن كان التشابه هو قانون الجنس الأدبي، فإن ذلك يعني أن الأساطير لا تستطيع أن تشكل في تنوعها منظومة دلالية. وعجزها عن أن تقول أي شئ آخر سوى أوديب ولا شئ سوى أوديب يعني أنها لا تستطيع أن تقول أي شئ.

لكن لنرى كيف ومن خلال أية وسائل يقوم المحلل النفسي بتطويع المادة الخرافية قسراً وحتى قبل أن يبدأ بتحليلها لتتلاءم مع متطلبات النموذج الذي يحمله في ذاته مثل ساحر يمتلك الحقيقة. لنبدأ مع آنزيو من البداية، أي من أسطورة التكوين كما رواها هسيودوس Hesiode في مؤلفه عن أصل الآلهة Théogonie. لقد ربط المختصون باليونانيات نص الشاعر هسيودوس بتقاليد طويلة من أساطير التكوين الشرقية، كما بيّنوا أيضاً ما أتى به هسيودوس من جديد في هذا المجال. كذلك أظهروا كيف أن الشاعر قد مهّد في التكوين العام للعمل وفي تفاصيل روايته وحتى في المفردات التي استعملها للإشكالية الفلسفية اللاحقة: فهو لم يكتف بعرض ما كان في البدء، وكيفية انبثاق النظام بالتدريج من العماء البدائي، وإنما طرح أيضاً - وقبل أن تُصاغ بشكل مفاهيم - علاقة الواحد بالمتعدد، وغير المحدد بالمحدد، وصراع واتحاد الأضداد واختلاطها وتوازنها المحتمل، والتعاكس بين ديمومة النظام الإلهي وزوال الحياة على الأرض. تلك هي الأرضية التي تترسخ فيها أسطورة التكوين، وذاك هو المجال الذي يجب توضيعها فيه للتوصل إلى فهمها. ولقد اتفق مؤلفون لهم توجهات مختلفة تماماً مثل كورنفورد Cornford و ڤلاستوس Vlastos وفرانكل Fraenkel، اتفقوا في تعليقاتهم الرامية إلى استكشاف هذه الأصعدة من المعاني. لكنه من الصحيح أنه إذا ما أردنا أن نعزل حكاية خصي أورانوس الخرافية عن سياقها، وإذا ما قلصناها إلى مجرد خطاطة بحتة، أي إذا ما قمنا بقراءتها في موجز عن الأساطير اليونانية موجه لعامة الناس بدلا عن أن نقرأها في كتاب هسيودوس، فإننا قد نميل لأن نقول مع آنزيو أن هذه الرواية لها «طابع النموذج الأوديبي الواضح» طالما أن الأم Gaia (غايا = الأرض) قد حققت مرتين العلاقة المحرمة مع أبنائها (مع أورانوس أولا ثم بشكل غير مباشر مع كرونوس)، وأن كرونوس من جهته قد خصى أباه لكي يطرده من سرير أمه. لكن لننظر إلى الأمور عن كثب: ففي أصل العالم، كان هناك Cháos أي العماء أو الفراغ السديمي الذي لا قعر له ولا اتجاهات فيه، وحيث لا شئ يوقف تيه الجسم الذي

يسقط. وفي مقابل Cháos هناك Gaia التي تعني الثبات. فبمجرد أن ظهرت غايا، هناك شئ قد اتخذ شكلاً، كما بدأت تظهر بوادر الاتجاهات في الفضاء. وغايا ليست فقط ما هو ثابت وإنما هي أيضاً الأم الكونية التي ولّدت كل ما يوجد وكل ما له شكل. ولقد بدأت غايا بالخلق من ذاتها، ودون مساعدة éros، أي بمعزل عن كل اتحاد جنسي مع نقيضها المذكر Ouranos أو السماء المذكرة. ومع أورانوس الذي تولّد منها مباشرة اتحدت غايا، وهذه المرة بالمعنى الجنسي، لتولّد سلالة من الأولاد الذين هم خليط من المبدأين المتعاكسين، لهم منذ البداية فردية تحددهم وشكلاً معيناً، لكنهم يبقون مع ذلك كائنات مبدئية، وقوى كونية. وفي الواقع فإن اتحاد السماء والأرض، وهما النقيضين الذين تولّد أحدهما عن الآخر، يتم منذ ذلك الحين وصاعداً بشكل فوضوي وبدون قاعدة، وفي نوع من شبه الخلط بين مبدأين متعاكسين. كانت السماء ما تزال تريم بثقلها على الأرض وتغطيها كلها. كما كانت سلالة الأولاد ـ وبسبب انعدام المسافة بين الوالدين الكونيين ـ لا تستطيع أن تتطور في النهار. ولذلك فقد بقي الأولاد «مخفيين» بدلاً من أن يكشفوا عن شكلهم الخاص. عندئذ غضبت غايا من أورانوس فدعت أحد أبنائها، وهو كرونوس Kronos، لكي يراقب أبيه ويخصيه خلال الوقت الذي كان فيه يقعي فوقها خلال الليل. وأطاع كرونوس أمه فإذا بأورانوس الضخم الذي تم إخصاؤه بضربة من أداة التحطيب ينسحب من فوق غايا وهو يلعن أبناءه. وهكذا انفصلت السماء عن الأرض وظل كل منهما بلا حراك في المكان الذي قيّض له. وما بينهما انفتح الفضاء الكبير الفارغ حيث يقوم الليل والنهار بكشف وتغطية كل الأشكال بالتناوب. وهكذا ما عادت السماء والأرض تتحدان في اختلاط دائم يشبه ذلك الذي كان يسود من قبل أن تظهر غايا، وعندما لم يكن يوجد في العالم سوء Chaos أو العماء. فاعتباراً من ذلك صارت السماء تلقح الأرض بمنيها المطّري مرة واحدة في السنة، في بداية الخريف، وصارت الأرض توّلد حياة النباتات؛ وعندها صار البشر ملزمين بأن يحتفلوا باتحاد السلطتين الكونيتين وارتباطهما عن بعد في عالم مفتوح ومنظم تتحد فيه الأضداد مع بقائها متمايزة عن بعضها. ومع ذلك فقد تم التوصل إلى تحقيق هذا الجرح أو الفتق الذي سيمكن للكائن أن يتواجد فيه مقابل ثمن لا بد من دفعه. فمن وقتها وصاعداً ما من اتفاق بدون صراع؛ وفي نسيج الوجود لم يعد من الممكن عزل قوى الصراع وقوى الاتحاد. لقد وقع جزء من خصى أورانوس المدمّاة على الأرض وجزء في الماء، وقد ولّدت هذه الخصى على الأرض آلهة

الندم Erinnyes والحوريات Nymphes والعمالقة Géants والميليادات Méliennes(*)، أي كل قوى «الانتقام بالدم» والحرب التي تترأس القتال والمجابهة؛ أما في الماء فقد ولّدت تلك الخصى المدماة أفروديت Aphrodite التي تترأس الاتحاد الجنسي والزواج، وقوى التفاهم والانسجام. إن الفصل بين السماء والأرض يدشن عالماً تتوالد فيه الكائنات من اتحاد الأضداد، عالم يحكمه قانون التكامل بين المتعاكسات التي تتجابه وتتفاهم في آن معاً.

إن هذا التذكير البسيط والأكثر دقة نوعاً ما للعناصر الدلالية للأسطورة يجعل المقارنة مع أوديب غير أكيدة. فقد يقول قائل أن غايا تقترف العلاقة الجنسية المحرمة بشكل مباشر مع إبنها أورانوس. لكن أورانوس هو إبنها بشكل خاص جداً طالما أنها ولّدته دون اتحاد جنسي ودون أب، لقد سحبته من ذاتها وكأنه قرين لها وفي نفس الوقت عكسها. لا توجد إذن حالة أوديبية ثلاثية الحدود ـ الأم والأب والإبن ـ وإنما خطاطة لاستنساخ عن الأصل. كذلك الأمر في حالة كرونوس: فصحيح أنه ابن غايا بالمعنى الحقيقي للكلمة، لكن غايا في الواقع لا تتحد إطلاقاً مع كرونوس، وكرونوس لا يأخذ مكان أبيه في فراش الأم، ذلك أنه يتزوج ريا Rhéa. وغايا تستفز كرونوس لا لكي يقتل أباه وإنما لكي يخصيه، أي لكي يثبته بلا حراك في مكانه كسماء كونية، وليترك العالم يتنامى في الفضاء الذي انفتح بفعل ذلك، وليسمح لتعدد الكائنات أن يتوالد حسب نظام منتظم من الولادات التي تتأتى من التداخل الجنسي.

إن هذا التحريف الأولي الذي تم إجراؤه على أسطورة التكوين قد سمح للمحلل النفسي أن يطلق العنان لتخيلاته. فهو يقول لنا أن أورانوس قد تم إخصاؤه «مثلما حدث حين تم قتل العجوز فعلياً، ثم قام أولاده بالتهامه في الجماعة البدائية التي صاغ فرويد أسطورتها في كتابه «الطواطم والممنوعات»». وفي الحقيقة، لا نجد في كل الأساطير اليونانية أي إله أو أي بطل آخر قام أبناؤه بإخصائه، أو تم إخصاؤه بشكل عام. ليس الأمر مهماً «فهناك بدائل رمزية عن الخصي يمكن أن نجدها مثل الرمي من

(*) الأسطورة والفكر لدى الإغريق، الطبعة الرابعة، باريس ١٩٧١، الجزء الأول.

Mythe et Pensée chez les Grecs, 4 eme éd; Paris, 1971, t.I, p. 124 - 170.

المليادات هن الحوريات اللواتي خلقن من دم أورانوس حين خصاه كرونوس، وكان الإغريق يعتبرون أنهن يسكنّ في شجر الدردار ويحمين من يلتجأ لهذا الشجر اتقاء من المطر والعواصف (المترجمة).

الأعلى والتقطيع والقتل وأخذ الموقع والسلطة». وأكثر من ذلك فإن التهام الأطفال من قبل الأب أو تركهم بين الحيوانات المتوحشة تلتهمهم يشكل «شكلاً أولياً وجذرياً من أشكال الخصي». وهكذا فإن أساطير الاستيلاء على العرش والصراع من أجل السلطة - التي قام جورج دوميزيل G. Dumzil بدراسة معناها في العالم الهندو أوروبي - والخرافات البطولية حول تعريض الطفل للحيوانات الوحشية، والتيمات المتنوعة للسقوط والانحدار من الهاوية والالتهام والتغليف، كل ذلك يأتي لكي يصب ويختلط بالخصي الكوني (للأب من قبل الإبن أو بالعكس).

لنأخذ حالة هفايستوس، وهو الشخصية التي يؤكد آنزيو أنها «تحمل عقدة أوديب». لماذا؟ «إنه يستجيب لرغبات أمه بأن يكون عضوها المذكر وبأن يخلي مكان الأب. إنه ينحاز إلى أمه وينال العقوبة من أبيه، وهذا العقاب هو البديل الرمزي للخصي». وهنا يضيف آنزيو لهذا الملف فكرة أخيرة: إن رغبة هفايستوس تنصب في البداية على بديل الأم، أي على أفروديت. لكن من أين أتى بذلك؟ في بعض الروايات يرد أن هفايستوس قد تم تكوينه بدون أب وبفضل هيرا وحدها التي أرادت أن تجبر زوجها زيوس على أن يدفع ثمن ولادة آثينا التي كوّنها وجاء بها إلى الوجود بمعزل عن زوجته، أو الانتقام من طيش زيوس وجهله. لكن ما من شئ يجعلنا نفترض لدى الإلهة هيرا رغبة بالقضيب المذكر أو الرغبة بوضع إبنها بدلاً من زيوس. هل يعني عرج هفايستوس أنه مخصي؟ إنه ليس عرجاً وإنما تباين في توجه القدمين يجعل مشيته تتم في الاتجاهين، إلى الأمام وإلى الخلف، وهي مشية مرتبطة بقدرات ساحر. ولو قلنا أن زيوس قد رمى إبنه بالفعل من أعالي السماء، فهل في ذلك انتقام من قبل الأب الذي كان يشعر أن إبنه الذي يعشق أمه يهدده؟ وماذا نفعل بالروايات أخرى التي تقول أن هيرا هي التي دهورت بدافع الغيظ وليدها على الأرض. وفي النهاية، إن رغبة هفايستوس لا تشتعل من أجل أفروديت وإنما من أجل Cháris؛ ولقد تم إبراز العلاقة بين قدرة «السحر» التي تجسدها Cháris (السحر والفتنة) وبين القدرات السحرية التي يتمتع بها هفايستوس ليجعل الحياة تدب في الأعمال التي ينجزها بفنه وينفث الروح فيها. وحتى لو قبلنا الرواية التي تكون فيها أفروديت زوجة الحداد الإلهي هفايستوس، فما الذي يجعلها تلعب بشكل خاص دور بديل الأم؟ واللهم إلا إذا كان هفايستوس ذو ميول شاذة جنسياً، فقد كان من الضروري أن يتحد بإلهة مؤنثة، كائنا من كانت هذه الإلهة، وبالتالي فإن موضوع البديل عن الأم لا يصبح من جراء ذلك أكثر أو أقل

صحة، مما يعني أيضاً أنه غلط. ومن جانب آخر فإن هفايستوس يلاحق أيضاً أثينا، ولذلك نجد من يدّعي أن موضوعة العلاقة الجنسية بالمحارم تعود للظهور. لكن الآلهة يشكلون في جبل الأولمب عائلة واحدة ووحيدة، وبالتالي ما من خيار ثالث لهم سوى زواج المحارم أو الزواج غير المتكافئ. وفي نهاية الأمر، وفي الحالة التي نعالجها هنا، فإن أثينا ليست شقيقة هفايستوس. إنها إبنة زيوس وميتيس Métis في حين أن هفايستوس هو إبن هيرا. وواقع الأمر أن هفايستوس لا ينجح في محاولات الإغراء التي يقوم بها، وأثينا تظل عذراء كما نعرف. لكن هناك من يقول أنها تحقق بذلك «رغبة زيوس اللاواعية تجاهها»، لأن الأب يريد أن يحتفظ بإبنته لنفسه فقط «كموضوع متخيل لرغبته». وهذا التبرير ليس مجانيا فقط وإنما لا يفسر أي شئ. فمن بين كل الآلهة المؤنثة لدينا ثلاث فقط ظللن عذراوات هن أثينا وآرتميس وهستيا. لماذا هن وليس سواهن؟ يجب إذن أن نفسر تلك العذرية على أنها الصفة المميزة لهن تجاه بقية الإلهات اللواتي، رغم كونهن بنات أبيهن، قد تزوجن جميعهن بشكل طبيعي. لقد جربنا مثل هذا التحليل فيما يتعلق بهستيا في دراسة سابقة. أما في حالة أثينا فإن عذريتها لا تتأتى مما يقال أنه رغبة لاواعية بزيوس، وإنما من موقعها كإلهة محاربة: ففي طقوس المراهقة، يبدو الزواج والحرب كمؤسستين متكاملتين فيما بينهما؛ فالزواج بالنسبة للفتاة هو مثل الحرب بالنسبة للفتى. إن الزواج يحدد فيما يتعلق بالفتاة عندما تخرج من طفولتها الاستكمال الطبيعي لجنسها والدخول في الأنوثة الكاملة. ولهذا فإن الفتاة التي تكرس نفسها للحرب ـ سواء تعلق الأمر بأمازونية أو بالإلهة أثينا ـ يجب أن تبقى ثابتة في وضعها كـ parthénos، أي أن ترفض هذا الانعطاف نحو الأنوثة الكاملة التي يمثلها الزواج بالنسبة لكل مراهقة تجتاز عتبة البلوغ.

هناك وسيلة أخرى خليقة بأن تسمح بإضفاء الطابع الأوديبي على الموضوعات الخرافية الأكثر تنوعاً، وتقوم على إسباغ صفة العلاقة الجنسية بالمحارم على الروابط التي كان يعتبرها الإغريق شرعية للغاية، وبالتالي ما كان فيها أي طابع محرم. فزواج البنت بعمها أو بأولاد عمها كان يُفسّر دائماً ضمن المنظور الأوديبي على أنه بديل للعلاقة الجنسية المحرمة مع الأب. لكن في سياق الحضارة اليونانية القديمة يستحيل طرح مثل هذا البديل. فإن كان الارتباط بالأب يُعتبر لدى الإغريق جريمة ودنساً مرعباً، فإن الزواج بالعم أو بأبناء العم يعتبر في بعض الحالات إلزامياً أو لنقل مرغوباً، مثل حالة البنت التي ترث أبيها في حال ما كان لديه أبناء من الذكور. فبأي حق

نضع إشارة المساواة بين شكلين من الارتباط أحدهما ممنوع بشكل قطعي والآخر مرغوب به، وهما يتعارضان حداً بحد، وبالذات على صعيد التحريم الذي يدعون أنه الرابط بينهما؟

إن التطابق بين العلاقات العائلية وبين الرغبات الجنسية بالمحارم ليس على هذه الدرجة من الاعتباطية. فبالنسبة للإغريق، تحدد الروابط العائلية مجالاً للعلاقات الإنسانية لا تنفصل فيه المشاعر الشخصية عن المواقف الدينية. فالتواد المتبادل بين الأهل والأطفال من جهة وبين الأخوة والأخوات من جهة أخرى يمثل نموذجاً لما يسميه الإغريق philía. وكلمة phílos التي لها قيمة إشارات التخصيص، ويقابلها باللاتينية suus (خاصته)، تدل أولا على ما هو من ذوي الكائن، أي القريب المقرب. وقد أشار أرسطو عدة مرات، وبالذات فيما يتعلق بالتراجيديا إلى أن هذه الـ philía تستند على نوع من التماثل بين كل أفراد عائلة مصغرة. فكل قريب هو بالنسبة لقريبه صورة أخرى عن ذاته alter ego. إنه الذات وقد ازدوجت أو تعددت. وفي هذا المعنى فإن philía تتعاكس مع éros أي مع الرغبة العشقية التي تنصب على آخر غير الذات: آخر على صعيد الجنس، وآخر على صعيد الانتماء العائلي. وبالنسبة للإغريق الذين يقرّون بالتقاليد الهسيودية في هذا المجال، فإن العلاقة الجنسية تربط بين المتعاكسين وليس بين المتماثلين. وتحقيق التطابق مسبقاً ودون إشارة خاصة ضمن النص بين التعلق بالعائلة وبين الرغبات الجنسية بالمحارم يعني الخلط بين نوعين من المشاعر حرص الإغريق على الفصل بينهما بعناية بل وأكدوا على التعاكس بينهما. وهذا التفسير المعكوس للمعنى كما نتوقع لا يساعد إطلاقاً على فهم الأعمال القديمة. ولنأخذ مثالاً من سلالة لابداسيد التي يرتبط بها أوديب بالذات. فحسب آنزيو، تحمل بنات أوديب نفس الميول الجنسية للمحارم التي لدى أبيهن: «إنهن تحلمن بأن تصبحن رفيقات له». وإن كنا نفهم من كلمة «رفيقات» أنهن تساعدن وتدعمن أباهن في مصيبته حسب ما يمليه عليهن واجبهن كبنات، فإن ذلك ليس بحلم وإنما الواقع نفسه. أما إن كانت كلمة «رفيقات» تعني أنهن ترغبن بالاتحاد بأبيهن، فإن آنزيو هو الذي يحلم. لنعيد قراءة كل الكتاب التراجيديين، لنتفحص ملياً وفي كل دقائقها مسرحية «أوديب في كولونا»، فلن نجد فيها أي شئ يبرر هذا التفسير. ويضيف آنزيو: «إن العذراء أنتيغونا، وعلى الرغم من أمر كريون الصارم، تقوم بواجباتها الجنائزية تجاه شقيقها الملعون بولينيس الذي هاجم وطنه. والارتباط بعلاقة محرمة مع الأخ هو استبدال للارتباط المحرم مع

الأب». إننا هنا لم نعد نصطدم بصمت النصوص، لأنها على العكس تتكلم وبوضوح. فبعد موت أوديب وإبنيه، لم يعد هناك سلالة من الذكور قادرة على أن تخلّد عائلة لابداسيد في العالم، وأنتيغونا حين تهيل التراب على جثة بولينيس لا تخضع لميل محرم لذلك الأخ الذي منعت من دفنه، وإنما تطالب بتحقيق المساواة في الحقوق الدينية المفروضة تجاه كل أشقائها المتوفين، أياً كانت حياتهم. وبالنسبة لأنتيغونا التي نزل كل ذويها phíloi إلى نهر هاديس، فإن إخلاصها للـ philía العائلية يمر عبر الإخلاص لطقوس الموتى التي هي خليقة وحدها بأن تديم الكيان الديني للجماعة génos. وكون هذا الموقف يستجر الحكم بالموت على الشابة يزيد من إصرارها. وما تؤكده هو أنه في وضعها، يتطابق مجال الـ philía العائلية مع مجال الموت ليشكلان عالماً خاصاً مغلقاً على نفسه، وله قوانينه والـ Díké الجهنمية الخاصة به، والتي تختلف عن تلك التي يؤمن بها كريون والناس والمدن، بل وقد تختلف أيضاً عن تلك الـ Díké الأخرى التي تكمن في السماء بالقرب من زيوس. إن عدم إنكار الـ philía يعني إذن بالنسبة لأنتيغونا وحسب عبارة كريون أنها لا تريد تكريم أي إله آخر سوى هاديس Hadés. ولذلك، وفي نهاية التراجيديا، تبدو الفتاة الشابة محكومة بدورها. ليس فقط بسبب ما يحمله طبعها من «فجاجة» ومن قطعية لا تقبل المساومة وإنما أكثر من ذلك. إنها إذ تحبس نفسها في الـ philía وفي الموت، فإنها لا تتعرف على كل ما يتجاوز هذين المجالين في الكون برمته، وعلى الأخص ما يتعلق بالحياة وبالحب. إن الكائنين الإلهيين اللذين تستدعيهما الجوقة، وهما ديونيزوس Dionysos وإيروس Eros لا يكتفيان بإدانة كريون وحده. فصحيح أنهما يقفان في صف أنتيغونا لكونهما إلهين ليليين غامضين قريبين من النساء وغريبين عن السياسة، لكنهما ينقلبان ضدها لأنهما يعبران، حتى في علاقتهما مع الموت عن سلطات الحياة والتجدد. وأنتيغونا لم ترد أن تسمع النداء الذي يناديها لأن تنتزع نفسها من ذويها ومن الـ philía لكي تنفتح على الآخر، ولتعترف بإيروس، ولتنقل بدورها الحياة في اتحادها مع «غريب». وهذا يعني أن التعارض ما بين philía وéros أي ما بين التعلق بالعائلة والرغبة الجنسية يحتل إذن موقعاً هاماً في بناء المسرحية. وبخلطهما معاً بحجة أنهما يمكن أن يكونا «بديلين» لا نجعل النص أكثر وضوحا، وإنما على العكس نهدم المسرحية بأكملها.

ولكن لننتقل إلى المنحى الآخر الذي أردنا أن نتوقف عنده في مقال آنزيو، وهو يتعلق بأوديب بالذات. ولنبدأ بتحديد المشكلة لكي يكون النقاش واضحا. إننا لا

نتعامل هنا مع الأسطورة الأوديبية في مجملها، أي في كل الروايات الخرافية التي تطرقت إليها والتي تعود دراستها لاختصاص تاريخ الديانات. إننا لن نتعامل إلا مع أوديب في مسرحية «أوديب ملكاً» كما رسم سوفوكلس أبعاده كشخصية تراجيدية. هل يبدو التحليل النفسي في هذه الحالة فعالاً وصائباً؟ لقد عبّرنا قبل قليل عن تشكيك كبير بوجود عقدة أوديب لدى هفايستوس. فهل توجد هذه العقدة لدى أوديب نفسه، وهل يمكن تفسير طباعه، والـ êthos الخاص به دون العقدة التي تحمل إسمه؟ وهل يكون للفعل المأساوي، أو الـ drâma معنى إذا لم نعترف مع آنزيو أن النبوءة التي كشفت لإبن لايوس عن قدره كقاتل لأبيه وكمحقق لعلاقة محرمة بأمه ليست سوى «صياغة للميول المكبوتة التي لا يعيها والتي تحدد تصرفاته»؟

لنرى كيف استكشف آنزيو مسار أوديب مستعينا بخيط آريان هذا. «إن الفصل الأول يدور في الطريق المؤدية من دلف إلى طيبة. وأوديب قد عاد لتوه من استشارة العرافة التي كشفت له قدره كقاتل للأب وكقرين محرّم مع الأم. ولقد قرر ألا يعود لكورنثة ليفلت من هذا القدر (أية غلطة غريبة إن كان يعرف أنهما والديه بالتبني؛ فلو أنه عاد إليهما لما كان لديه ما يخشاه ؛ وكذلك لو أنه قرر أن يتزوج فتاة شابة، لكان جنب نفسه خطر الاقتران المحرم بأمه). لكنه على العكس عندما ينطلق في مغامرته، (مستسلماً للتداعيات الحرة في ذهنه) فإنه يحقق قدره (أي رغباته الدفينة). وهكذا فإن كل شئ يأمر أوديب، إن كان يريد أن يتجنب النبوءة، بأن يعود لكورنثة حيث لا يخشى شيئاً. و«غلطته الغريبة» هي فعل دال يكشف أنه يطيع بشكل لاواع رغبته بالاقتران بالمحارم وبقتل الأب. ولكن لكي تكون هذه القراءة مبررة، يجب أن نوافق مع آنزيو على أن أوديب يعرف تماماً أن ميروب وبوليب، ملكي كورنثة اللذين ربياه وكأنه إبنهما ليسا والديه الحقيقيين، وإنما أهله بالتبني. لكنه يبدو مقتنعاً بالعكس طيلة المسرحية، وحتى انكشاف الحقيقة. وهو لا يؤكد ذلك مرة واحدة فقط، وإنما يقول عدة مرات ودون أدنى تشكيك أنه إبن ميروب وبوليب[٢]. ومع أنه ما كان يخطر بباله قط أن يترك كورنثة، وعلى الرغم من الأمان الذي يبثه وجوده فيها، فقد بدا على العكس ميالاً

(٢) انظر ٧٧٤ ـ ٥؛ ٨٢٤ ـ ٧؛ ٩٦٦ ـ ٧؛ ٩٨٥ ـ ٥؛ ٩٩٠؛ ٩٩٥؛ ١٠٠١؛ ١٠١٥؛ ١٠١٧؛ ١٠٢١.

لأن يفلت من قدره بهروبه من المدينة التي كان يعتقد أن أهله يسكنون فيها: «لوكسياس قال في يوم من الأيام أنني يجب أن أقترن بأمي وأنني سأسكب بيدي دم أبي. ولهذا منذ زمن بعيد أسكن بعيداً عن كورنثة. ولقد كنت مصيباً في ذلك. ومع ذلك فإنه من الممتع أن يرى الإنسان وجه الذين ولدوه»(٣).

على أي شئ يستند آنزيو لكي يجعل النص يقول عكس ما يعلنه بوضوح كامل؟ لو أننا تناولنا دراسته بحرفيتها، لن نجد فيها أي جواب على هذا السؤال. ولكن إذا ما أردنا أن ندافع عن قضية خاسرة، يمكن أن نتذرع بمقطع، إذا ما فسرناه من وجهة نظر بسيكولوجية الأعماق، يمكن أن يدعم نظريته ويشكك بصدق تأكيدات أوديب فيما يتعلق بأصوله. وهذا المقطع يمتد من البيت ٧٧٤ وحتى البيت ٧٩٣، وفيه يفسر أوديب لجوكاستا أن أباه هو بوليب ملك كورنثه وأمه ميروب الدورية، وقد كان يُعتبر المواطن الأول في مدينته ووريث العرش الذي يشغله أبوه. ومع ذلك، في أحد الأيام وخلال مأدبة، شتمه أحد السكارى ونعته بأنه «إبن مفترض». وقد ذهب أوديب وهو في قمة الغضب ليستفهم من والديه اللذين صبّا غضبهما على صاحب الإهانة. وهذا الغضب يثلج صدر أوديب لكن الكلمة تظل تؤرقه. وبدون علم من بوليب وميروب يذهب إلى دلف ليسأل العرافة عن أصله. لكنها بدلاً من أن تجيب على سؤاله تعلن له أن سينام مع أمه وسيقتل أباه. وعندئذ يقرر أوديب أن يترك كورنثة.

وهنا يقول قائل: لماذا أدخل سوفوكل هذا المقطع؟ ألم يفعل ذلك لكي يوحي بأن أوديب يعرف في قرارة ذاته أن أهله ليسوا أولئك الذين يفترض أنهم كذلك، ولكنه يرفض الاعتراف بهذا لنفسه لكي يطيع بشكل أكبر أهواءه الخفية في قتل الأب والاقتران جنسياً بالأم؟ أما نحن فيبدو لنا على العكس أن أسباب سوفوكل غريبة عن بسيكولوجية الأعماق. إنها تتوافق مع نظام آخر من الضرورات: ضرورات جمالية أولاً لأن معرفة الأصل الحقيقي لأوديب لا يمكن أن يبدو مثل اكتشاف مفاجئ وغير متوقع، وانقلاب غير منتظر في الموقف، وإنما يجب التحضير له بسيكولوجياً ودرامياً. وإشارة أوديب إلى هذا الحادث في شبابه، وهو الشرخ الأول في بناء سلالته المزعومة، هو عنصر لا يمكن الاستغناء عنه في هذا التحضير.

(٣) ٩٩٧ وما بعد، وقبلها ٧٦٩ وما بعد.

بعد ذلك تأتي الضرورة الدينية. ففي التراجيديا، تكون نبوءة العرافة دائما شبيهة باللغز، لكنها لا تكذب أبداً. إنها لا تخدع الإنسان وإنما تعطيه إمكانية أن يضل. ولو أن إله دلف طرح نبوءته على أوديب دون أن يكون لدى هذا الأخير أي سبب ليتساءل عن أصله، فإنه يكون مذنباً لكونه خدعه بشكل متعمد: فقد كان بمقدوره أن يطرده بنفسه من كورنثة، وأن يرميه على طريق طيبة باتجاه جريمة القتل والعلاقة الجنسية بالمحارم. لكن أبولو لا يجيب على تساؤل أوديب إن كان بوليب وميروبا هما أهله الحقيقيين وإنما يقدم له نبوءة: ستضاجع أمك وستقتل أباك، وهذه النبوءة في فظاعتها تترك السؤال المطروح مفتوحاً بلا جواب. أوديب إذن هو الذي يقترف غلطة ألا يقلق من صمت الإله، وأن يفسر كلامه كما لو كان يعطي جواباً على مسألة أصله. وغلطة أوديب هذه تتأتى من صفتين في طبعه: فهو شديد الثقة بنفسه ومؤمن للغاية بحكمه gnómé[٤]، وهو غير مهيأ لأن يشكك بتفسيره للوقائع[٥]؛ إنه، وبسبب طبعه المتكبر، يرغب في أن يكون دائما السيد والأول[٦]. وهنا تتبدى الأسباب ذات الطابع البسيكولوجي البحت التي التزم بها سوفوكلس. فأوديب يعرّف نفسه بثقة متبجحة على أنه ذلك الذي يحل الألغاز. وكل المسرحية هي بشكل من الأشكال لغز بوليسي يجب على أوديب أن يحله: من قتل لايوس؟ والمحقق سيكتشف أنه هو القاتل. لكنه يبدو مصمماً على أن يتابع التحقيق، خاصة وأن شكوكه قد توجهت منذ البداية نحو شقيق زوجته، أي كريون الذي كان يعتبره كمنافس يغار من سلطته ومن شعبيته.

إن أوديب إذ يضفي على كريون رغبته هو بالسلطة فإنه يقتنع بنفس الوقت بأن شقيق زوجته، مدفوعا بالـ phtónos، أي بالغيرة من العظماء، يحاول أن يأخذ مكانه على عرش طيبة، وأنه استطاع في الماضي أن يوجه يد قتلة الملك القديم. إن هذا الـ húbris (أو الصلف) المعروف لدى الطاغية ـ إن أردنا أن نسميه بالصفة التي تنعته بها الجوقة[٧] ـ هو الذي يسبب هلاك أوديب ويشكل أحد نوابض التراجيديا. ذلك أن

(٤) انظر ٣٩٨.

(٥) انظر ٦٤٢.

(٦) انظر ١٥٢٢.

(٧) ٨٧٢.

التحقيق يتجاوز مقتل لايوس ليهدف إلى غرض آخر: إنه يثير التساؤل حول أوديب نفسه. أوديب صاحب البصيرة ومفسر الأحاجي، والذي يشكل مع ذلك بالنسبة لنفسه تلك الأحجية التي منعه عماه كملك أن يفسرها. إن أوديب «مزدوج» مثل كلام العرافة: إنه الملك «المنقذ» الذي يتضرع إليه شعب بأكمله في بداية المسرحية كما لو كان يتوجه لإله يحمل في يديه قدر المدينة، وهو في نفس الوقت اللعنة المرعبة، الوحش المدنس الذي يجمع في ذاته كل الشر وكل آثام العالم، والذي يجب طرده مثل pharmakós أي مثل كبش فداء، لكي يتم إنقاذ المدينة التي تستعيد بذلك نقاءها.

كيف يمكن لأوديب الذي استقر في شخصيته كملك إلهي، واقتنع بأن الآلهة توحي له، وأن الـ Túche إلى جانبه ترعاه، كيف يمكن له أن يشك بأنه، رغم بقائه دون تغيير، هو الذي سيكون العار الذي يعرض عنه الجميع؟ إنه مضطر لأن يدفع بصره ثمناً لبصيرته. ومن خلال الألم سيستطيع أن يفهم أنه، في نظر الآلهة، ذلك الذي يرتفع عالياً جداً هو أيضاً ذلك الذي يتوضع في الدرك الأسفل[٨]. وفي مسرحية «أوديب في كولونا»، وبعد أن صار أوديب أكثر تعقلاً بفعل التجربة التي مر بها، سنراه يسلك الطريق المعاكس: فدنسه المتطرف، ووصوله إلى الحد الأقصى من الشقاء والفاقة هما اللذان سيجعلانه يتأهل لأن يصبح بطلاً راعياً لمدينة أثينا. لكن ليصل إلى ذلك، كان لزاماً عليه أن يسلك كل ذلك الطريق في «أوديب ملكاً». وأوديب لا يعرف ذلك الجانب المظلم الذي يحمله في ذاته مثل الانعكاس المشؤوم لانتصاره. ولذلك فإنه لا يستطيع أن «يسمع» الصمت المبهم للعرافة، لأن السؤال الذي يطرحه على إله دلف ليس شيئا آخر سوى تلك الأحجية التي لم يستطع أن يحل لغزها: من أنا؟ «إبن بوليب وميروب» يعني في ذهن أوديب ابن ملك ولد ليحقق قدراً كبيراً. وإن كانت كلمة «ابن متبنى» تجرحه أكثر مما يعقل وتؤرقه كشتيمة، فذلك لأنه قبل كل شئ يخشى أن يكون من أصل وضيع، وأن يحمل في عروقه دم يجعله يشعر بالغضاضة. والعرافة التي تحمل له تهديداً مرعباً تطمئنه نوعاً ما حول هذه النقطة بالذات، ولذلك فإنه يترك كورنثة دون أن يتساءل إن كان «مسقط رأسه» الذي يمنعه الإله من أن يضع فيه قدمه هو تلك المدينة التي يحكم فيها أولئك الذي يؤكدون أنفسهم كأهله. وفي مجرى

---

(٨) انظر ٨٧٣ ـ ٧٨؛ ١١٩٥ وما بعد؛ ١٥٢٤ وما بعد.

الدراما عندما يأتي رسول من كورنثة ليعلمه بأنه طفل لقيط، فإن رد فعله يظل هو نفسه. أما جوكاستا التي فهمت كل شئ اعتباراً من تلك اللحظة فإنها تتوسل إليه أن يقف عند هذا الحد وألا يذهب بالتحقيق أبعد من ذلك، لكنه يرفض. وعندئذ فإن الملكة التي أسقط في يدها تنسحب وتوجه إليه كلماتها الأخيرة: «أيها الشقي، ليتك لا تعرف أبدا من أنت». من هو أوديب؟ إنه نفس السؤال الذي طرحه على عرافة دلف، وهو اللغز الذي لم يتوقف طيلة المسرحية عن أن يصطدم به. لكن في هذه المرة أيضاً، كما في دلف، يخطئ أوديب حول المعنى الحقيقي للصيغة، و«غلطته» هذه لا علاقة لها على الإطلاق ببسيكولوجية الأعماق. إنه يظن أن جوكاستا تثنيه عن هذا التحقيق لأنه يمكن أن يكشف أصله الوضيع ويظهر زواجها به كنوع من الارتباط غير المتكافئ بين ملكة ورجل من السوقة أو إبن عبد. «اتركوها تفخر بعائلتها الغنية (...) إنها في كبريائها كامرأة تحمر خجلاً دون شك من أصلي الوضيع». لكن «كينونة» أوديب هذه التي اكتشفتها جوكاستا للتو والتي تجعل الدم يجمد في عروقها من الرعب ليست وضاعة الأصل أو ارتباطه بالعبودية، ولا هي المسافة الكبيرة التي يمكن أن تفصل بينهما من ذلك الوقت وصاعداً، وإنما هي على العكس تماماً سلالته العظيمة، ودمه الملكي الذي يجري في عروقهما معاً ويقربهما أكثر من اللازم، وبدلاً من أن يجعل زواجهما مجرد علاقة غير متكافئة، يكشفه كعلاقة جنسية بالمحارم، فيحوّل أوديب إلى دنس حي.

لماذا انقاد آنزيو هكذا منذ البداية لأن يزيف معنى الدراما بافتراضه ما هو عكس النص الواضح حين يقول بأن أوديب يعرف جيداً بأن أهله ليسوا أولئك الذين يفترض أنهم هم. إن هذه «الغلطة» ليست من فعل الصدفة. إنها ضرورة مطلقة للتفسير النفسي. وفي الواقع، إن كانت الدراما تستند على جهل أوديب بأصله الحقيقي، وإن كان يظن نفسه حقاً، كما يؤكد عدة مرات، الابن المحب والمحبوب لملكي كورنثة، فإنه من الواضح أن بطل مسرحية «أوديب ملكاً» ليس لديه أي شئ من عقدة أوديب. فعند ولادته، أعطي أوديب لراعٍ كُلّف بتركه يموت في جبل السيترون. وعندما أعطي لميروب وبوليب اللذين كانا بلا أطفال، قاما بتربيته ومعاملته وتدليله كأنه إبنهما الحقيقي. وبالتالي، فإن الشخصية الأمومية في حياة أوديب العاطفية لا يمكن أن تكون غير ميروب، وليس جوكاستا تلك التي لم يكن قد رآها قط قبل وصوله إلى طيبة، والتي لا تمثل له بأي شكل من الأشكال صورة

الأم. وهو يتزوجها ليس بدافع الميل الشخصي، وإنما لأنها قُدِمت له دون أن يطلبها، مثلها في ذلك مثل تلك السلطة التي كسبها عندما اكتشف معنى لغز العنقاء، والتي ما كان يمكن له أن يحصل عليها إلا إذا اقتسم الفراش مع الملكة المتوجة(٩). ولقد كتب آنزيو: «هناك نقطة أكيدة، وهي أن أوديب قد عرف السعادة في فراش الأم. لقد وجد من خلال استعادة الأم السعادة الأولى التي فقدها عندما انتزع منها مبكراً وتُرك عرضة للوحوش في جبل السيترون». وإن كان أوديب قد وجد السعادة إلى جانب جوكاستا، فذلك لأن فراشه معها لم يكن بسيكولوجياً الفراش الأمومي الذي يتحدث عنه في البيت ٩٧٦ مشيرا إلى سرير ميروب. وعندما تحول سرير الزوجية إلى فراش أمومي، فقد كان ذلك بالنسبة له ولجوكاستا دليلاً على المصيبة. إن الزواج بالملكة الذي تلقاه هدية من أهل طيبة لا يمكن أن يعني بالنسبة لأوديب استعادة للأم، لأن جوكاستا بالنسبة له هي غريبة، xéné، لأنه يعتقد أنه كان في طيبة، وحسب تعبير تيريزياس «غريباً قد استوطن» xénos métoikos(١٠). والانفصال عن الأم بالنسبة له لم يتم عند الولادة، وعلى جبل السيترون، وإنما يوم اضطر لأن يترك كورنثة، ومعها «وجه أهله الحنون»(١١). ولئن قيل أن جوكاستا هي «بديل» عن ميروب وأن أوديب قد عاش علاقته الزوجية مع ملكة طيبة على نمط اتحاده بأمه، فإن كل شئ يترسخ ضد هذا التفسير المغلوط. ولو أن سوفوكلس أراد ذلك، لكان من السهل عليه أن يشير لذلك. لكنه على العكس قد محى قبل الكشف النهائي كل ما كان يمكن أن يوحي في العلاقات الشخصية بين الزوج والزوجة بالروابط بين الإبن وأمه. لقد ظلت جوكاستا طويلاً بدون ابن، وقد رزقت بأوديب في مرحلة متأخرة، وهذا يعني أنها أكبر من ابنها بكثير. لكن ما من شئ في التراجيديا يوحي بذلك الفرق في العمر بين هذين اللذين صارا زوجاً وزوجة. وإن كان سوفوكلس قد محى هذا الجانب، فليس فقط لأنه كان يمكن أن يبدو غريبا للإغريق (فالمرأة كانت دائماً أصغر من الزوج)، وإنما لأنه كان يمكن أن يوحي في العلاقة بين الزوجين بدونية أوديب، على الأقل من جانب جوكاستا، وأيضاً بوضعية

(٩) انظر ٣٨٣ ـ ٤.

(١٠) ٤٥٢.

(١١) ٩٩٩.

«أمومية» لا يمكن أن تتناسب مع الطابع المسيطر والسلطوي والمستبد للبطل(١٢). وهذه العلاقات ذات الطابع الأوديبي، بالمعنى الحديث للكلمة، بين أوديب وجوكاستا كانت يمكن أن تكون عكس الهدف التراجيدي للمسرحية التي تتمركز على موضوعة السلطة المطلقة لأوديب والـ Húbris (الصلف) الذي ينجم عنها بالضرورة.

في نهاية تحليله للتراجيديا يقترح آنزيو لكي يوصل تفسيره للكمال أن يلصق بكريون بدوره تعلقا بأخته جوكاستا له طابع الرغبة الجنسية بالمحارم. فكريون وأوديب لا يتنازعان فقط على العرش وإنما أيضاً على المرأة ذاتها. يقول آنزيو: «إن الميل المحرم بين كريون وجوكاستا، وغيرة أوديب من شقيق زوجته أو شقيق أمه هو الفرضية الضرورية لكي نتوصل إلى جعل دراما أوديب مفهومة». إن الفرضية ضرورية دون أدنى شك، ليس لكي نفهم الدراما وإنما لندخلها في إطار تفسير موضوع مسبقاً. إذ ليس هناك أدنى أثر للتعلق المحرم بين الأخ وأخته. وأوديب لا يغار من المشاعر المتبادلة بينهما. ولو كان كذلك، فإن تدخل جوكاستا لصالح كريون يصبح بلا فعالية، لأن ذلك لن يفيد إلا في جعل غضب الغيرة يزداد لدى أوديب. إن أوديب مقتنع فقط بأن كريون يغار منه ـ ليس بالمعنى العشقي للكلمة ـ وإنما بالمعنى الاجتماعي الذي تدل عليه الكلمة اليونانية المستعملة: phtónos والتي تعني الحسد تجاه من يملك ثروة أكبر أو سلطة أكبر أو عقلاً أرجح(١٣). والتنافس بين الرجلين ـ أو لنقل شبح التنافس يتولد من مجرى التفكير التشكيكي للطاغية، لأن كريون ليس في الواقع غريمه: إنه لا يرغب بأية سلطة أخرى غير تلك التي كان يمتلكها بفعل وضعه العائلي، وهذه المنافسة تتوضع بكاملها على أرضية التباري على

(١٢) في كتاب علم النفس المرضي للحياة اليومية المنشور في دار Petite Bibliothèque Payot، الصفحة ١٩١، كتب فرويد: من الغريب للغاية أن الخرافة الإغريقية لا تأخذ عمر جوكاستا بعين الاعتبار، وهذا يبدو لي متوافقاً تماماً مع النتيجة التي استخلصتها في أنه في الحب الذي توحي به الأم لإبنها، لا يتعلق الأمر بشخصية الأم الراهنة، وإنما بالصورة التي احتفظ بها الإبن عنها والتي تعود لسنين طفولته. لكن لهذا السبب بالذات لم يكن ممكناً لأوديب أن يحتفظ بأية صورة عن أمه تعود لسنين طفولته الأولى.

(١٣) انظر ٣٨٠ ـ ١.

السلطة[١٤]. فبالنسبة لأوديب، لا يستطيع كريون أن يتحمل انتصاره على العنقاء وشعبيته[١٥] وسلطته، وهو يظن أنه قد تآمر ضده منذ اليوم الأول[١٦]، ويعيب عليه كونه الآن يتآمر على حياته ويسرق منه بشكل مفضوح السلطة. وباقتناعه بأن كريون يحاول أن يقضي عليه لأنه يمتلك الملكية، فإنه في الوقت ذاته يشك، ومنذ بداية المسرحية، وبتعابير تتزايد وضوحاً، بأنه كان المحرك الأول لمقتل لايوس[١٧]. وهنا أيضاً، لا يمكن لرؤية أوديبية للشخصيات وللعلاقات بينها أن تضيء النص، بل على العكس تزيف معناه.

ومع ذلك، هناك في «أوديب ملكاً» جملة كان فرويد قد أشار إليها، وتمت استعادتها مراراً لدعم التحليل النفسي. فقد أجابت جوكاستا أوديب الذي كان يعبر عن قلقه من نبوءة العرافة أمامها بأن «كثيراً من الناس قد تقاسموا في أحلامهم سرير الوالدة»، وأنه ما من شئ يثير الجزع في ذلك. إن النقاش بين الملك والملكة كان يدور حول مدى المصداقية التي يمكن تحميلها لنبوءة العرافات. وعرافة دلف قد تنبأت لأوديب بأنه سيتقاسم الفراش مع أمه، فهل هناك بالفعل ما يثير القلق؟ وللأحلام لدى الإغريق قيمة النبوءات أيضاً، وبالتالي فإن أوديب ليس الوحيد الذي تلقى هذه الإشارة من الآلهة. لكن حسب جوكاستا، إما أن هذه الإشارة لا تقول للناس شيئا يمكن لهم أن يكونوا قادرين مسبقاً على تفسيره[١٨]، وفي هذه الحالة لا يجب أن تولى أهمية كبيرة، وإما أنها تعلن عن شئ ما، وفي هذه الحالة يكون لصالحهم. وسوفوكلس الذي كان يعرف هيرودوت مثل الجمهور الأثيني الذي كان يتوجه له، يفكر هنا بالمقطع المتعلق بهيبياس Hippias مثلما رواه المؤرخ[١٩]. فعندما مشى الطاغية المبتدئ باتجاه أثينا لكي يستعيد السلطة بمساعدة الجيش الفارسي حلم بأنه اقترن بأمه. وقد استنتج من ذلك بفرح كبير بأن ذلك يعني أنه «سيعود إلى أثينا ويعيد السلطة إلى نصابها

(١٤) انظر ٣٨٢؛ ٣٩٩؛ ٥٣٥؛ ٥٤١؛ ٦١٨؛ ٦٤٢؛ ٦٥٨ - ٩؛ ٧٠١.
(١٥) انظر ٤٩٥ و ٥٤١.
(١٦) انظر ٣٨٥.
(١٧) انظر ٧٣ وما بعد، ١٢٤ - ٥؛ ٢٨٨ - ٩؛ ٤٠١ - ٢.
(١٨) انظر ٧٠٩.
(١٩) VI، ١٠٧.

ويموت شيخاً». والواقع أن الإغريق، كما يلاحظ آنزيو بعد ماري ديلكور، كانوا يفسرون حلم الاتحاد مع الأم ـ أي مع الأرض التي تولّد كل شئ والتي يعود إليها كل شئ ـ بأنه يعني في بعض الأحيان الموت وفي أحيان أخرى السيطرة على الأرض والتوصل إلى السلطة. وليست هناك آثار في هذه الرمزية للجزع أو شعور الذنب الأوديبي البحت. وهذا يعني أن الحلم الذي يُطرح كواقع لاتاريخي ليس هو الذي يحتوي ويكشف معنى الأعمال الثقافية. إن معنى الحلم يبدو بحد ذاته، ومن كونه ظاهرة رمزية فعلاً ثقافياً ينتمي لمجال دراسة البسيكولوجيا التاريخية. وفي هذا المجال، يمكن أن نقترح للمحللين النفسيين أن يصبحوا أقرب إلى المؤرخين وأن يبحثوا عبر مفاتيح الحلم المتعددة التي تتالت في الغرب عن الثوابت والمتحولات الممكنة لرمزية الأحلام.

○○○

٧

الفصل الخامس

الالتباس والانقلاب

حول البنية اللغزية لمسرحية «أوديب ملكاً»

في الدراسة التي خصصها ستانفورد W. B. Stanford[1] عام ١٩٣٩ لتحليل الإلتباس في الأدب الإغريقي، أشار إلى أن مسرحية «أوديب ملكا» تشغل مكانة خاصة في مجال الازدواجية والغموض، لا بل أنها تشكل نموذجاً[*]. والواقع أن التراجيديا، أكثر من أي جنس أدبي آخر في الحضارة القديمة تستخدم التعابير ذات المعنى المزدوج بكثرة، ومسرحية «أوديب ملكاً» بالذات تحتوي على عبارات التباسية تفوق بمرتين ما نجده في المسرحيات الأخرى لنفس الكاتب (هناك خمسين عبارة حسب التصنيف الذي قام به هوغ Hug في ١٨٧٢)[2]. لكن المسألة ليست بالكمية فقط وإنما بالطبيعة وبالوظيفة. إن كل الكتاب التراجيديين الإغريق يلجأون للالتباس كوسيلة تعبيرية وكشكل من أشكال الفكر. لكن المعنى المزدوج يلعب دوراً مختلفاً حسب موقعه في اقتصادية الدراما، وحسب المستوى اللغوي الذي يوضّعه فيه الشعراء التراجيديون.

يمكن مثلا أن يأتي الالتباس في المفردات، وذلك يقابل ما يسميه أرسطو homonumía (أي الالتباس المعجمي). وهذا النوع من الالتباس يصبح ممكناً بفضل تموجات اللغة أو تناقضاتها[3]. والكاتب المسرحي يستفيد من هذا الصعيد ويستخدمه

(١) الالتباس في الأدب الإغريقي، أوكسفورد ١٩٣٩ Ambiguity in Greek Literature, Oxford, 1939, p. 163 - 173.

(*) إن هذا النص يستعيد مع بعض التعديلات الدراسة التي نشرت في:

Echanges et Communications, Mélanges offerts à Claude Lévi - Strauss, Paris 1970, tome II, p. 1253 - 1279.

(٢) A. HUG "Der Doppelsinn in Sophokles Oedipus König" Philologus, 31, 1872 p. 66-84.

(٣) «الأسماء عددها محدود في حين أن الأشياء غير محدودة. وهكذا فإنه من الحتمي أن يكون للإسم الوحيد معان عديدة».

Aristote, De Sophisticis Elenchis, I, 165a II.

ليعبر عن رؤيته التراجيدية لعالم مقسوم على نفسه تمزقه التناقضات. فالكلمات نفسها تأخذ على ألسنة الشخصيات المتنوعة معان مختلفة أو متعاكسة، لأن قيمتها الدلالية ليست نفسها في اللغة الدينية والحقوقية والسياسية وفي اللغة العادية(٤). وهكذا فإن كلمة nómos تعني بالنسبة لأنتيغونا عكس ما يسميه كريون nómos(٥) ضمن سياق المعنى. فالكلمة تعني بالنسبة للفتاة الشابة القاعدة الدينية؛ أما بالنسبة لكريون فتعني المرسوم الصادر عن رئيس الدولة. والواقع أن الحقل الدلالي لهذه الكلمة واسع للغاية بحيث يغطي هذين المعنيين بالإضافة لمعان أخرى(٦). والالتباس في معنى هذه الكلمة إن دل على شيء فهو يدل على التناحر بين بعض القيم التي كانت توحي بعدم التوافق رغم وحدة اللفظ. ولذلك فإن الكلمات المتبادلة على خشبة المسرح لا تحقق التواصل والتفاهم بين الشخصيات كما هو الأمر عادة، وإنما تؤكد على العكس أن الأفكار كتيمة وأن الطباع مكبّلة. إن الالتباس يؤكد وجود حواجز تفصل بين الشخصيات الأساسية وترسم خطوط الصراع. وكل بطل إذ يحبس نفسه في العالم الخاص به يعطي للكلمة معنى ومعنى واحد فقط. وهذه الأحادية تصطدم بعنف بأحادية أخرى.

---

(٤) انظر يوريبيدس، الفينيقيات، البيت ٤٠٩ والتالي: «لو كان نفس الشيء في نظر الجميع بالتساوي جميلاً وحكيماً، لما عرف البشر الاختلاف الذي يولد المشادات. لكن بالنسبة للبشر الفانين لا توجد أشياء متماثلة أو متساوية إلا في الكلمات؛ أما الواقع فمختلف تماماً».

(٥) نفس الالتباس يظهر في التعابير الأخرى التي تشغل مكانة أساسية في نسيج العمل: انظر:
R. F. GOHEEN. The Imagery of Sophocles Antigone, Princeton, 1951.
وانظر أيضاً Ch. p. SEGAL, "Sophocles Praise of Man and the conflicts of the Antigone", Arione, 3, 2, 1964, p. 46 - 66.

(٦) بينفينيست (أسماء القائمين بالفعل وأسماء الأفعال في اللغة الهندو أوروبية، باريس، ١٩٤٨.
BENVENISTE Noms d'agents et noms d'action en indo - européen, Paris, 1948, p. 79 - 80.

أظهر بنفينيست أن némein تحتفظ بفكرة التخصيص الدوري، والاقتسام الذي يتم من خلال سلطة قانون العادات. وهذا المعنى يعبر عن السلسلتين الهامتين في تاريخ الدلالي للجذر Nem الذي يعني التخصيص المنتظم وقاعدة الاستعمال، العادة، الطقس الديني، القانون الإلهي أو المدني، الاتفاق؛ nomós التي تدل على تخصيص الأراضي الذي تحدده الأعراف، الكلأ، المناطق. والتعبير tá nomizómena يدل على مجموعة ما يعود للآلهة؛ كما تدل tá nómima على القواعد ذات القيمة الدينية أو السياسية؛ أما بالنسبة لكلمة tá nomismata فتدل على العادات أو العملة المتداولة في مدينة ما.

والسخرية التراجيدية يمكن أن تقوم عندئذ على إظهار كيف أن البطل خلال مسار الفعل «تورطه الكلمة»، وهي كلمة تنقلب ضده وتحمل له التجربة المرة للمعنى الذي كان يصر على إنكار معرفته[7]. والحوار الوحيد الذي ينعقد هو ذلك الذي يتم من فوق رؤوس الشخصيات بين المؤلف والمتفرج، وفيه تستعيد اللغة قدرتها التواصلية بل وشفافيتها. لكن ما تنقله الرسالة التراجيدية عندما يتم فهمها هو هذه النقطة بالذات، أي وجود مناطق كتيمة وعدم تواصل في الكلمات المتبادلة بين الناس. إن المتفرج يرى الشخصيات على الخشبة تعتنق معنى واحداً لا غير، وفي عماها هذا تضيع وتمزق بعضها بعضاً، وعندما يدرك المتفرج ذلك، فإنه يعي وجود معنيين ممكنين أو أكثر. إن الرسالة التراجيدية تصبح مقروءة له بمقدار ما يتوصل لأن ينتزع نفسه من قناعاته ومحدوديته القديمة ليدرك التباس الكلمات والقيم والمصير الإنساني. وهكذا، في إدراكه للطابع الصراعي للكون، وفي انفتاحه على رؤية إشكالية للعالم، يصبح المتفرج، ومن خلال العرض المسرحي الذي يشهده، وعياً تراجيدياً.

أما مسرحية أغاممنون لأسخيلوس فتعطي أمثلة جيدة عن نوع آخر من الالتباس التراجيدي. فهناك معان مضمرة في الكلام تستخدمها بعض الشخصيات في المسرحية بشكل واعٍ تماماً لتخفي في الخطاب الذي توجهه لمحدثيها خطابا آخر معاكساً للأول ولا يدرك معناه إلا أولئك الذين يمتلكون المعلومات الضرورية عنه من بين الشخصيات على الخشبة أو المتفرجين[8]. فعندما تستقبل كليتمنسترا زوجها أغاممنون على عتبة القصر تستخدم هذا الخطاب ذو المفاتيح المزدوجة: وهو خطاب له وقع ممتع في إذن

(٧) في مسرحية أنتيغونا، في البيت ٤٨١، يدين كريون الصبية التي خرقت «الـ nómoi السائدة». وفي نهاية المسرحية، في البيت ١١١٣، يقسم كريون الذي أقلقته تهديدات تيريزياس أن يحترم من وقتها وصاعداً «الـ nómoi السائدة». لكن كلمة nómos تغير معناها بين صيغة وأخرى. وفي البيت ٤٨١ يستعملها كريون كمرادف لكلمة kérugma وهي القرار العلني الذي يصدره رئيس المدينة؛ وفي البيت ١١١٣ استعادت الكلمة في فم كريون المعنى الذي أعطتها إياه أنتيغونا في البداية: القانون الديني، الطقس الجنائزي.

(٨) كما هو الحال عندما يقول الحارس الليلي: «بالنسبة للذين يعلمون، أتكلم؛ وبالنسبة للذين لا يعلمون، أتخفى عمداً (أو أنسى). (٣٨ - ٣٩) كذلك نجد مثالاً جميلاً عن البراعة الالتباسية في البيت ١٣٧: فكل كلمة تقريباً قابلة لتفسير مزدوج. إذ يمكن أن نفهم الجملة بهذا الشكل «ذبح أرنبة مرتعدة مع حملها قبل أن تلد»، أو بالشكل التالي: «التضحية في جبهة القتال بكائن مسكين يرتعد، ابنته التي تنحدر من صلبه».

الزوج الذي يفهمه كبرهان على الحب والإخلاص الزوجي؛ لكنه يبدو في نفس اللحظة ملتبساً للجوقة التي تتلمس فيه بوادر تهديد خفي، أما المتفرج فيراه غاية في الشؤم لأنه يقرأ فيه بشكل واضح مشروع الموت الذي هيأته كليتمنسترا لزوجها(٩). والالتباس هنا لا يدل على صراع القيم وإنما على ازدواجية الشخصية. وهي ازدواجية شبه شيطانية: فنفس الخطاب، ونفس الكلمات التي تورط أغامنون في الفخ بإخفاء الخطر عنه، هي التي تعلن في الوقت نفسه على الملأ الجريمة التي سيتم اقترافها. ولأن الملكة، في الكراهية التي تحملها لشريكها تجعل من نفسها في مجرى الدراما أداة لتنفيذ العدالة الإلهية، فإن الخطاب الخفي الذي تضمّنه في عباراتها الترحيبية يكتسب قيمة النبوءة. إنها مثل نبي، ما أن تقول موت الملك حتى يصبح هذا الموت حتمياً. وما لا يستطيع أغاممنون فهمه في كلمات كليتمنسترا هو إذن حقيقة ما قيل وبالحرف. وهذا الكلام الذي يصاغ بصوت عال يكتسب كل القوة التنفيذية للعنة: إنه يسم الكائن مسبقاً وبشكل نهائي بما تم إعلانه. والالتباس في خطاب الملكة يتوافق تماماً مع التباس القيم الرمزية المرتبطة بالسجادة القرمزية التي أمرت بمدّها أمام الملك والتي تقنعه بالسير عليها. فعندما يدخل أغاممنون إلى قصره بناء على الدعوة التي تصوغها كليتمنسترا بعبارات توحي في الوقت نفسه بمكان آخر، فإنه يجتاز دون أن يعرف أبواب الجحيم هاديس Hadès. وعندما يضع قدمه العارية على «القماش الوثير» الذي فُرشت به الأرض، فإن «الطريق القرمزي» الذي ينفرش تحت خطواته ليس أبداً كما يتخيل

(٩) انظر ستانفورد W. B. STANFORD المرجع المذكور ص ١٣٧ ـ ١٦٢. ومنه بعض الأمثلة: إن كليتمنسترا التي تتذكر الجزع الذي عرفته في غياب زوجها، ما أن تلفظ كلماتها الأولى حتى تصرح أنه إذا ما كان أغاممنون قد أصيب بنفس عدد الجروح التي أشيع أنه قد نالها «فإن جسده يجب أن يكن شبيهاً بشبكة من الخيوط المفرّغة (٨٦٨). وهذه الصيغة تحمل سخرية مشؤومة: فبهذه الطريقة تماماً سيهلك الملك الذي علق في شبكة الموت (١١١٥)، في تلك الشبكة التي لا مهرب منها (١٣٨٢)، في شبكة السمك (١٣٨٢) التي نصبتها مع إيغيست حوله (١١١٠) ـ كذلك فإن الأبواب púlai (٦٠٤) والمساكن dómata (٩١١) التي تشير إليها في مرات عديدة ليست أبواب القصر كما يظن أولئك الذين يسمعونها، وإنما، حسب التعبير المخصص، أبواب Hadès (الجحيم) (١٢٩١). إنها امرأة خائنة تصرفت مثل كلبة (٦٠٦ ـ ٧). وكما يلاحظ المعلق القديم تعني كلمة (الكلبة) امرأة لديها أكثر من رجل. وعندما تذكر زيوس تيليوس Téleios أي زيوس الذي ينتهي كل شيء فيه، متوسلة له أن ينفذ أمنياتها (٩٧٣ ـ ٩٧٥)، فإنها لا تفكر بزيوس العودة الحميدة كما يمكن أن نتخيل، وإنما بزيوس الجنائزي، سيد الموت «الذي ينهي كل شيء».

التتويج العلني لانتصاره، وإنما وسيلة لتسليمه للقوى الجهنمية، ولتكريسه للموت دون هوادة، هذا الموت «الأحمر» الذي يحيق به في نفس «القماش الوثير» الذي حضرته كليتمنسترا لتوقعه في الفخ كما في حبائل شبكة(١٠).

أما الالتباس الذي نجده في «أوديب ملكاً» فمختلف تماماً. إنه لا يطال التعاكس بين القيم ولا ازدواجية الشخصية التي تقود الفعل وتتمتع باللعب بضحيتها. ففي الدراما التي يصبح ضحيتها، أوديب، وأوديب وحده هو الذي يقود اللعبة. وفيما عدا رغبته العنيدة في كشف المذنب، والأهمية الكبيرة التي يوليها لمهمته ولقدراته ولحكمه (gnómé)، ورغبته المهووسة بأن يعرف الحقيقة مهما كان الثمن، فيما عدا ذلك، لا شئ يجبره أن يتابع التحقيق إلى النهاية. وإننا لنجد تيريزياس وجوكاستا والراعي يحاولون على التوالي أن يوقفوه، لكن بلا جدوى. فهو ليس من النوع الذي يتحمل المساومة ويقبل بأنصاف الحلول. إن أوديب يتابع حتى النهاية؛ وفي آخر الطريق الذي رسمه للجميع وضد الجميع، يكتشف أوديب أنه إذ يقود اللعبة من بدايتها لنهايتها، فإنه هو الذي كان يتم اللعب به منذ البداية وحتى النهاية. وهكذا فإنه يستطيع في اللحظة التي يعترف فيها بكونه مسؤولاً عن تحديد مسار شقائه بيديه أن يتهم الآلهة أنها هي التي هيأت ونفذت كل شئ(١١). والإبهام في كلام أوديب يتوافق مع الوضع الالتباسي الذي أُسند إليه في المسرحية والذي بُنيت الدراجيديا برمتها عليه. فعندما يتكلم أوديب، نجده في بعض الأحيان يقول عكس أو غير ما كان يريد قوله.

(١٠) إننا نقارن بين الأبيات ٩١٠، ٩٢١، ٩٣٦، ٩٤٦، ٩٤٩ من جهة، و ٩٦٠ - ٩٦١، ١٣٨٣، ١٣٩٠ من جهة أخرى. ونذكر هنا لعبة الكلمات المشؤومة في (٩٦٠)، حيث يتم الخلط بين صباغ القماش وصباغ الدم (انظر مسرحية حاملات القرابين الأبيات ١٠١٠ - ١٠١٣). إننا نعرف أن الموت والدم لهما نفس التسمية عند هوميروس. وحسب آرتيميدور ARTEMIDORE في كتاب مفتاح الأحلام Clef des songes الجزء الأول (صفحة ٨٤، ٢ - ٤، Pack): «اللون القرمزي لديه بعض القرابة مع الموت». انظر كتاب لوي غيرنيه L. Gernet في مسائل اللون Problèmes de la couleur، باريس ١٩٥٧، ص ٣٢١ - ٣٢٤).

(١١) انظر وينينغتون - إينغرام «التراجيديا والفكر الإغريقي القديم» الدراما الكلاسيكية وتأثيرها، دراسات مقدمة لكيتو ١٩٦٥، ص ٣١٠ - ٥٠.

WINNINGTON - INGRAM, "Tragedy and Greek Archaïc Thought" Classical Drama and its Influence, Essays Presented to H. D. F. Kitto, 1965, p. 31 - 50.

والالتباس في كلامه لا يدل على الازدواجية في طبعه الذي يظل كما هو، وإنما بشكل أعمق على الثنائية في كيانه. إن أوديب مزدوج، وهو يشكل بحد ذاته أحجية لن يكشف معناها إلا إذا ما اكتشف أنه، وفي كل النواحي، عكس ما كان يظن نفسه، وعكس ما يبدو عليه. وأوديب لا يفهم الخطاب السري الذي يتشكل بدون معرفته ضمن خطابه الخاص، وما من شاهد على الدراما التي تدور على الخشبة، عدا تيريزياس، بقادر على أن يدركه. أن الآلهة هي التي تعيد إلى أوديب، كرجع الصدى لبعض كلماته، خطابه الخاص به وقد تم تشويهه أو قلبه(١٢). وهذا الصدى المقلوب،

(١٢) هنا نعيد القارىء لمؤلَف ستانفورد W. B. STANFORD ولتعليقات ر. جيب R. JEBB في كتاب أوديب الطاغية Oedipus Tyrannus، ١٨٨٧، ولكتاب ج.س. كاميريك J. C. KAMERBEECK، مسرحيات سوفوكلس، الجزء الرابع، أوديب الطاغية ١٩٦٧. The Plays of Sophocles, IV, The Oedipus Tyrannus 1967. وإننا سنكتفي هنا ببعض الأمثلة. فقد تحدث كريون عن اللصوص (بصيغة الجمع) الذين قتلوا لايوس. وأوديب يجيبه: كيف يمكن للقاتل (بصيغة المفرد) أن يرتكب هذه الجريمة بدون شركاء؟ (١٢٤). ويلاحظ المعلق القديم: «إن أوديب يفكر هنا بشقيق زوجته». لكن باستخدامه صيغة المفرد هذه، فإن أوديب يدين نفسه دون أن يعرف. وكما سيعترف في مقطع لاحق (٨٤٢ ـ ٨٤٧)، إن كان هناك قتلة عديدون فإنه غير مذنب، لكن إن كان هناك رجل واحد ووحيد، فإن الجريمة لصيقة به بشكل بديهي. وفي ١٣٧ ـ ١٤١، هناك ثلاثة مواضع ملتبسة:

١ ـ عندما طرد الدنس، لم يفعل ذلك من أجل أصدقاء بعيدين، وإنما يفعل ذلك هو ومن أجله هو ـ وهو لا يعتقد أنه قد قال ذلك جيداً.

٢ ـ قاتل الملك يمكن أن يشعر برغبة أن يرفع يده ضده ـ وبالفعل فإن أوديب سيفقأ عينيه.

٣ ـ عندما يأتي لنجدة لايوس فإنه يخدم قضيته هو ـ لا وإنما سيحطم نفسه بنفسه. وكل المقطع ٢٥٨ ـ ٢٦٥ مع نتيجته هو مقطع التباسي: «لهذه الأسباب، وكما لو كان لايوس أبي، سأقاتل من أجله». والجملة التالية «إن كانت ذريته لم تجهض» تعني أيضاً «إن كانت ذريته لم يكتب عليها مصير الشقاء». وفي البيت ٥٥١، نجد تهديد أوديب الموجه لكريون: «إن كنت تعتقد أنك يمكن أن تهاجم قريباً لك دون أن تدفع الثمن، فإنك مخطىء»، وهذا التهديد ينقلب ضده لأنه سيدفع ثمن قتل أبيه. وفي ٥٧٢ ـ ٥٧٣ هناك معنى مزدوج. فجملة «لا يمكن له أن يدّعي أنني قتلت لايوس» تعني أيضاً «لا يمكن له أن يكشف أنني قتلت لايوس». وفي البيت ٩٢٨ نجد كلمة يونانية يقرب موقعها ما بين زوجته التي هي أيضاً أمه. وفي ٩٥٥ ـ ٩٥٦ جملة «تعلن لك أن أباك بوليب قد مات» تعني أيضاً «تعلن لك أن أباك ليس بوليب، وإنما ميت». وفي ١١٨٣، يتمنى أوديب الموت ويصرخ: «آه أيها الضياء، ليتني أراك للمرة الأخيرة!». لكن هذه الكلمة المستعملة لها في اللغة اليونانية معنيين: ضياء الحياة وضوء النهار، والمعنى الذي لا يريده أوديب هو الذي سيتحقق.

الذي يرن مثل ضحكة مشؤومة، هو في الواقع إعادة للأمور إلى نصابها. فما يقوله أوديب دون أن يريد ودون أن يفهم يشكل الحقيقة الوحيدة الأصيلة لكلماته. وبالتالي، فإن البعد المزدوج للغة الأوديبية هو استعادة بالمقلوب للبعد المزدوج لكلام الآلهة كما يتم التعبير عنه في الصيغة اللغزية للنبوءة. إن الآلهة تعرف الحقيقة وتقولها، لكنها تعبر عنها بصياغتها بكلمات تبدو للبشر وكأنها تقول شيئاً مغايراً. أما أوديب فلا يعرف الحقيقة ولا يقولها، لكن الكلمات التي يستخدمها ليقول شيئاً آخر غير هذه الحقيقة، تتحول دون علمه إلى إعلان صريح وواضح عنها يفهمه من كانت له موهبة الإذن المزدوجة، مثلما العراف لديه موهبة البصيرة المزدوجة. وهكذا فإن لغة أوديب تبدو وكأنها الموقع الذي يترابط فيه ويتصارع ضمن نفس الكلمات خطابان مختلفان: خطاب إنساني وخطاب إلهي. وفي البداية يكون الخطابان متمايزان تماماً وشبه مفصولين الواحد عن الآخر، لكن في نهاية الدراما، وعندما ينكشف كل شيء، ينقلب الخطاب البشري ويتحول إلى عكسه، فإذا بالخطابين يلتقيان، وإذا بالأحجية تُحل. وفي مدرجات المسرح، يحتل المتفرجون موقعاً ممتازاً يسمح لهم مثل الآلهة أن يسمعوا في الوقت ذاته الخطابين المتعاكسين، وأن يتابعوا تجابههما من البداية إلى النهاية عبر مسار المسرحية.

إننا نستطيع إذن أن نفهم لماذا تشكل مسرحية «أوديب ملكاً» حالة نموذجية من الالتباس والإزدواجية في المعنى. وقد ذكر أرسطو أن العنصرين اللذين يشكلان الحكاية التراجيدية هما، بالإضافة للـ «التأثير العاطفي» Le pathtique، التعرف La reconnaissance والانقلاب La péripétie، أي انقلاب الفعل إلى عكسه. وقد أشار عندها إلى أن التعرف في مسرحية «أوديب ملكاً» هو الحالة الأمثل لأنه يتوافق مع الانقلاب(١٣). فالتعرف الذي يقوم به أوديب لا ينصب على شخص آخر سواه. ومعرفة البطل لحقيقة ذاته في نهاية المسرحية يشكل انقلاباً كاملاً لكل الحدث، بالمعنيين اللذين يمكن أن نعطيهما لصيغة أرسطو (التي لا تخلو هي أيضاً من الالتباس): فبفعل التعرف، يتبدى وضع أوديب معاكساً لما كان عليه من قبل، كما أن أفعاله تؤدي لنتيجة معاكسة لتلك التي كان يهدف إليها. ففي بداية المسرحية، نجد الغريب الكورنثي مفسر الألغاز ومنقذ المدينة، والذي تربع على عرش طيبة، والذي يبجله

(١٣) فن الشعر، ١٤٥ 2a، ٣٢ - ٣٣.

الشعب مثل إله لمعرفته ولإخلاصه للمسألة العامة، نجده مضطراً لأن يواجه لغزاً جديداً هو لغز موت الملك القديم: من الذي قتل لايوس؟ وفي نهاية التحقيق، يكتشف محقق العدالة أنه ليس سوى القاتل. إن ما يتفاعل خلف الحل التدريجي للغز البوليسي الذي يشكل مسار الحدث التراجيدي هو في الواقع تعرف أوديب على هويته. فعندما يظهر أوديب للمرة الأولى في بداية المسرحية ليعلن للمتضرعين قراره بأن يكتشف المجرم مهما كلف الثمن، وقناعته بأنه سيتوصل لذلك، فإنه يستعمل تعابير يبيّن إلتباسها أن خلف السؤال الذي يتبجح بقدرته على الإجابة عليه (من الذي قتل لايوس؟) ترتسم مشكلة أخرى مخفية هي (من هو أوديب؟). وإن الملك ليعلن بفخر: «عندما أعود بدوري إلى الأصول (أصول الأحداث التي ظلت مجهولة)، فإنني أنا الذي سيسلط الضوء عليها[١٤]. ولا يتواني المعلق القديم عن أن يلاحظ أنه في تلك الجملة «أنا الذي سأسلط الضوء» شيئاً مخفياً لا يرغب أوديب بقوله، ولكن المتفرج يفهمه. «فطالما أن كل شئ سينكشف في أوديب نفسه، فإن جملة egò phanô التي تعني: أنا الذي سأسلط الضوء على المجرم، تعني أيضاً: سأكشف نفسي بنفسي مجرماً.

ما هو إذن أوديب؟ إنه مثل خطابه ومثل كلام العرافة مزدوج ولغزي. إنه منذ بداية الدراما وحتى نهايتها يظل بسيكولوجياً وأخلاقياً كما هو: رجل الفعل والقرار، صاحب الشجاعة التي لا تنهزم والذكاء الذي لا يقهر، وذلك الذي لا يمكن أن نلصق به أية خطيئة أخلاقية، أو نعيب عليه أي مس مقصود بالعدالة. لكنه دون أن يعرف، ودون أن يرغب بذلك أو يستحقه، تنكشف شخصيته في كل أبعادها الاجتماعية والدينية والإنسانية عكس ما كانت تبدو عليه في موقعها على رأس المدينة. فالغريب الكورنثي هو في الحقيقة إبن طيبة، وحلّال الأحاجي هو أحجية لا يستطيع فك ألغازها، ومحقق العدالة مجرم، وصاحب البصيرة أعمى، ومنقذ المدينة سبب ضياعها. أوديب، ذلك الذي اشتهر بين الجميع[١٥]، والأول بين الناس[١٦]، وأحسن البشر الفانين[١٧] ورجل السلطة والذكاء والتكريم والثروة يجد نفسه الأخير، والأكثر

(١٤) أوديب ملكاً ١٣٢.

(١٥) أوديب ملكاً، ٨.

(١٦) المرجع المذكور، ٣٣.

(١٧) المرجع المذكور، ٤٦.

شقاء[١٨]، والأسوأ بين الناس[١٩]. إنه مجرم[٢٠] ودنس[٢١] وموضع رعب بالنسبة لأمثاله[٢٢]، تكرهه الآلهة[٢٣]، ولذلك لا يبقى أمامه سوى التسول والنفي[٢٤].

هناك بعدان يؤكدان على مدى تأثير هذا «الإنقلاب» على مصير أوديب. ففي الكلمات الأولى التي يوجهها له كاهن زوس، يجعل منه بشكل من الأشكال مثيل الآلهة[٢٥]. وعندما تُحلّ الأحجية، تجد فيه الجوقة مثال الحياة الإنسانية التي تبدو في هذا المجال شبيهة بالعدم[٢٦]. لقد كان أوديب في البداية مثال الفكر الصافي والذكاء الصرف الذي استطاع أن يحزر أحجية العنقاء بدون مساعدة أحد وبدون تدخل الآلهة أو النبوءات، وبفضل الـ gnómé وحدها. ولذلك عبّر عن احتقاره لنظرة العراف الأعمى الذي انغلقت عيناه عن ضياء الشمس، وما عاد «يعيش إلا من العتمة» حسب تعبيره[٢٧]. لكن عندما تبددت العتمة، وأصبح كل شئ واضحاً[٢٨]، وتسلط الضوء على أوديب، عندها بالذات كان يرى ضوء النهار للمرة الأخيرة. فبمجرد أن «توضح» أوديب، وانكشف[٢٩] وتحول أمام أعين الجميع إلى مشهد مرعب[٣٠]، لم يعد ممكناً بالنسبة له لا أن يرى ولا أن يُرى. لقد أشاح أهل طيبة ببصرهم عنه[٣١] لأنهم ما عادوا قادرين أن يتأملوا ذلك الشر «المرعب للنظر»[٣٢]، وذلك البؤس الذي لا يمكن تحمل

(١٨) المرجع المذكور، ١٢٠٤ ـ ٠٦ و ١٢٩٧ والتالي، ١٣٩٧.
(١٩) المرجع المذكور، ١٤٣٣.
(٢٠) المرجع المذكور، ١٣٩٧.
(٢١) المرجع المذكور.
(٢٢) المرجع المذكور، ١٣٠٦.
(٢٣) المرجع المذكور، ١٣٤٥.
(٢٤) المرجع المذكور، ٤٥٥ ـ ٥٦، ١٥١٨.
(٢٥) المرجع المذكور، ٣١.
(٢٦) المرجع المذكور، ١١٨٧ ـ ٨٨.
(٢٧) المرجع المذكور، ٣٧٤.
(٢٨) المرجع المذكور، ١١٨٢.
(٢٩) المرجع المذكور، ١٢١٣.
(٣٠) المرجع المذكور، ١٣٩٧.
(٣١) المرجع المذكور، ١٣٠٣ ـ ١٣٠٥.
(٣٢) المرجع المذكور، ١٢٩٧.

سماع قصته أو رؤيته(٣٣). ولئن فقأ أوديب عينيه، فذلك لأنه، كما يشرح هو بنفسه(٣٤)، صار من المستحيل عليه أن يتحمل نظرة أي كائن إنساني، بين الأحياء أو بين الأموات. ولو كان بمقدوره أن يفعل، لسد أذنيه أيضاً ليحبس نفسه في عزلة تفصله عن مجتمع البشر. إن الضوء الذي سلطته الآلهة على أوديب كان باهراً لدرجة لا تستطيع معها العين الإنسانية أن تتثبت عليه. وهذا الضوء يقذف أوديب بعيداً عن العالم المصنوع لضياء الشمس ولنظر البشر وللعلاقات الاجتماعية. إنه يعيده لعالم الليل المتوحد حيث يعيش تيريزياس الذي دفع هو أيضاً عينيه وأعطية البصر المزدوج ثمناً للدخول إلى النور الآخر، ذلك النور المعمي والرعب، نور القدرة على التنبؤ.

إن أوديب في عيون البشر هو القائد ذو البصيرة الذي يماثل الآلهة، لكنه يبدو في أعين الآلهة أعمى لا يساوي شيئاً. وانقلاب الحدث، مثل التباس اللغة يدل على ازدواجية المصير البشري الذي يمكن تفسيره مثل الأحجية بشكلين متناقضين. فاللغة البشرية تنقلب إلى عكسها عندما تتكلم الآلهة من خلالها. والمصير الإنساني ينعكس - مهما كنا عظماء ومحقين وسعداء - بمجرد أن نقيسه بمقاييس الآلهة. وأوديب قد «رمى بسهمه أبعد من أي شخص آخر، وقد توصل لأن ينال السعادة الأكثر حظاً»(٣٥). لكن في نظر الآلهة الخالدة، من يرتفع إلى أعلى المراتب يقبع أيضاً في الدرك الأسفل. لقد لامس أوديب السعيد أعماق التعاسة، وإن الجوقة لتنشد له: «أي إنسان عرف سعادة أخرى غير تلك التي يتخيلها ليقع بعد ذلك الوهم في التعاسة؟ إنني إذ ما أخذت مصيرك مثالاً، نعم مصيرك أنت يا أوديب التعيس، فإنني لا أعتبر حياة أي أحد من البشر حياة سعيدة»(٣٦).

إن كان ذلك هو معنى التراجيديا، كما اتفق عليه المختصون بالحضارة

(٣٣) المرجع المذكور، ١٣١٢.

(٣٤) المرجع المذكور، ١٣٧٠ والتالي.

(٣٥) المرجع المذكور، ١١٩٦ - ٩٦.

(٣٦) المرجع المذكور، ١١٨٩ والتالي. بهذا المعنى فإن التراجيديا منذ الفترة السابقة لأفلاطون تأخذ وجهة النظر المقابلة لبروتاغوراس ولـ «فلسفة الأنوار» التي طرحها الصوفيون في القرن الخامس. فبدلاً من أن يكون الإنسان مقياساً لكل الأشياء، فإن الإله هو مقياس الإنسان وكل ما يبقى. انظر كنوكس، المرجع المذكور ص ١٥٠ والتالية، ١٨٤.

الإغريقية[٣٧]، فإننا سنعترف أن مسرحية «أوديب ملكاً» لا تتركز فقط على موضوعة الأحجية، وإنما هي في شكل تقديمها وتطورها وخاتمتها مبنية كأحجية. فالالتباس والتعرف والإنقلاب الذين يتماثلون فيما بينهم داخلها يلتحمون أيضاً في البنية اللغزية للعمل. والعصب الأساسي للعمارة التراجيدية، والنموذج الذي يشكل نواة ترتيبها الدرامي ولغتها هو الانقلاب عكساً، وأعني به التصور الشكلاني الذي تنقلب فيه القيم الإيجابية إلى قيم سلبية حين ننتقل من صعيد إلى صعيد، أي من الصعيد البشري إلى الصعيد الإلهي، وهما صعيدان تربط بينهما التراجيديا وتعاكسهما مثلما تقوم الأحجية حسب تعريف أرسطو بالجمع بين طرفين لا يمكن لهما أن يتوافقا[٣٨].

ومن خلال هذا التصور المنطقي للانقلاب عكساً، والذي يتوافق مع شكل تفكير التباسي خاص بالتراجيديا، هناك درس من نوعية خاصة يقدم للمتفرجين وهو أن الإنسان ليس كائناً يمكن وصفه أو تعريفه؛ إنه مشكلة وأحجية لم نتوصل إطلاقاً لحل معانيها المزدوجة. ومعنى العمل لا ينتمي لا إلى مجال البسيكولوجيا ولا الأخلاق، إنه ينتمي إلى نظام تراجيدي بحت[٣٩]. فجريمة قتل الأب والزنا بالمحارم لا تعودان لا إلى طبع أوديب والـ éthos الخاص به، ولا إلى خطيئة أخلاقية adikía قام باقترافها. وإن كان قد قتل أباه وضاجع أمه فذلك لا يعني أنه يكره الأول ويعشق الثانية ولو بشكل خفي. فأوديب يشعر بمشاعر حنان البنوة بشكل متساو تجاه أولئك الذين يعتقد أنهم أهله الحقيقيين والوحيدين، أي ميروب وبوليب. وعندما قتل لايوس، كان ذلك بردة فعل الدفاع الشرعي عن النفس تجاه غريب كان السباق إلى مهاجمته. وعندما تزوج جوكاستا، كان ذلك زواجاً بدون عواطف مع غريبة فرضتها عليه مدينة طيبة لتجعله يصل إلى العرش كمكافأة على إنجازه.: «لقد ربطتني المدينة بزواج مدمر وبرباط ملعون ولم أكن أعرف عن ذلك شيئا (...) ولقد تقبلت تلك الأعطية التي ما كان يجب

(٣٧) انظر أيضاً في النهاية دودس

E. R. DODDS, "On Misunderstanding the Oedipus Rex" Greece and Rome, 2nd series, 13, 1966, p. 37 - 49.

(٣٨) فن الشعر، ١٤٥ a8 ٢٦. إننا هنا نقرب ما بين مخطط الانقلاب عكساً من المخطط الذي نجده في فكر هيراكليتس، وعلى الأخص Clémence RAMNOUX, Héraclite ou l'homme entre les choses et les mots, 1959, p.33 et s. et. 392.

(٣٩) فيما يتعلق بتلك الخصوصية التي تميز الرسالة التراجيدية انظر المرجع المذكور أعلاه، ص ٢٣.

علي إطلاقا تقبلها من طيبة بعد أن كنت لها مفيداً للغاية»[٤٠]. وكما يعلن أوديب، عندما اقترف جريمة قتل الأب والزواج المحرم بالأم لم يكن شخصه (sóma) ولا أفعاله (érga) مسؤولين عن ذلك؛ ففي الواقع أنه، هو ذاته، لم يفعل أي شئ[٤١]. أو لنقل أنه عندما كان يقوم بفعل ما، كان معنى فعله هذا ينقلب دون علمه، ودون أن يكون مسؤولاً عن أي شئ في ذلك. وهكذا انقلب الدفاع الشرعي عن النفس إلى جريمة قتل الأب، وتحول الزواج الذي كرس انتصاره إلى زواج محرم بالأم. إنه برئ وطاهر من وجهة نظر القانون الإنساني، لكنه مذنب ومدنس من وجهة النظر الدينية. لكن ما قام بفعله دون أن يعرف ودون نية سيئة ولا إرادة جرمية يظل، رغم ذلك، أفظع انتهاك للنظام المقدس الذي يتحكم بالحياة الإنسانية. إنه مثل تلك الطيور التي تأكل لحم الطيور، إذا ما استعرنا تعبير أسخيلوس[٤٢] ولقد اقتات مرتين من لحمه هو، في البداية عندما سفك دم أبيه، ثم عندما اتحد بدم أمه. وهكذا فإن أوديب يجد نفسه، وبفعل لعنة إلهية مجانية مثل تلك التي تنصب على أبطال خرافيين آخرين مفصولاً عن الرابطة الاجتماعية وملفوظاً من الإنسانية. لقد أصبح من تلك اللحظة وصاعداً «الخارج عن المدينة» ápolis الذي يجسد صورة المنبوذ. إن أوديب في وحدته، يبدو أدنى مما هو إنساني، أي حيوان كاسر ووحش مرعب، وفي الوقت نفسه أعلى مما هو إنساني، أي ذلك الذي يحمل مزايا دينية مرعبة مثل daímon. إن دنسه، ágos ليس الوجه الآخر للقدرة الخارقة التي تمركزت في داخله لتهلكه: إنه في آن معاً المدنّس والمقدس hierós و eusebés[٤٣]. ولذلك فهو يحمل للمدينة التي احتوته، وللأرض التي ستحتفظ بجثمانه بأكثر أنواع البركات أهمية.

وبالتوازي مع التعابير الالتباسية، تتجلى لعبة الانقلاب عكساً هذه عبر وسائل أسلوبية ودرامية أخرى. وعلى الأخص فيما يسميه كنوكس B. Knox[٤٤] الانعكاس في استعمال نفس التعابير خلال الحدث التراجيدي. ولا يسعنا هنا إلا أن نعيد إلى

(٤٠) أوديب في كولونا، ٥٢٥ و ٥٣٩ ـ ٥٤٠.

(٤١) المرجع المذكور، ٢٦٥ والتالي، ٥٢١ والتالي، ٥٣٩.

(٤٢) المستجيرات، ٢٢٦.

(٤٣) أوديب في كولونا، ٢٨٧.

(٤٤) Oedipus at Thebes. Sophocles, Tragic Hero and his Time, 1957 2éd. 1966 p. 138.

دراسته الجميلة التي سنكتفي منها ببعض الأمثلة. فالشكل الأول لمثل هذا الانعكاس يقوم على استعمال مفردات يتم عكس قيمتها بشكل دائم من خلال الانتقال من شكل المبني للمعلوم إلى المبني للمجهول، وذلك لوصف وضعية أوديب. فقد تم تقديم أوديب على أنه صياد يقتفي الآثار، يلاحق طريدته ويخرجها من مكمنها(٤٥)، يهيم على وجهه في الجبال، وركضه هذا يجعله يسرع في هروبه(٤٦) بحيث يبتعد عن بقية البشر(٤٧). لكن في حملة الصيد هذه يتحول الصياد في النهاية إلى طريدة: فعندما طردته لعنة أهله المرعبة(٤٨) هام أوديب على وجهه وزمجر مثل حيوان كاسر(٤٩) قبل أن يفقأ عينيه ويهرب إلى جبال السيترون الوحشية(٥٠). وأوديب يقوم بإجراء تحقيق له طابع قانوني وعلمي في آن معاً، ويدل على ذلك الاستعمال المتكرر لفعل zeteîn(٥١). لكن المحقق هو في الوقت ذاته موضوع التحقيق، والـ zetón هو أيضاً الـ zetoúmenon(٥٢)، مثلما يكون الفاحص وطارح الأسئلة(٥٣) في نفس الوقت الجواب على السؤال(٥٤). أوديب هو المكتشف(٥٥) وموضوع الاكتشاف(٥٦)، وذاك الذي تم كشفه(٥٧). إنه الطبيب الذي يستعمل للحديث عن المرض الذي تتألم منه المدينة مفردات طبية، لكنه أيضاً المريض(٥٨) والمرض(٥٩).

(٤٥) أوديب ملكاً، ١٠٩ - ١١٠، ٢٢١، ٣٥٤، ٤٧٥ والتالي.
(٤٦) المرجع المذكور، ٤٦٩.
(٤٧) المرجع المذكور، ٤٧٩.
(٤٨) المرجع المذكور، ٤١٩.
(٤٩) المرجع المذكور، ١٢٥٥، ١٢٦٥.
(٥٠) المرجع المذكور، ١٤٥١.
(٥١) المرجع المذكور، ٢٧٨، ٣٦٢، ٤٥٠، ٦٥٨ - ٦٥٩، ١١١٢.
(٥٢) انظر بلوتارك، PLUTARQUE, De curiositate, 522, c، وأوديب ملكاً ٣٦٢، ٤٥٠، ٦٥٨ - ٦٥٩، ١١١٢.
(٥٣) أوديب ملكاً skopeîn: ٦٨، ٢٩١، ٤٠٧، ٩٦٤؛ historeîn: ١١٥٠.
(٥٤) المرجع المذكور، ١١٨٠ - ١١٨١.
(٥٥) المرجع المذكور، heureîn, heuretés: ٦٨، ١٠٨، ١٢٠، ٤٤٠، ١٠٥٠.
(٥٦) المرجع المذكور، ١٠٢٦، ١١٠٨، ١٢١٣.
(٥٧) المرجع المذكور، heurískomai :1397.
(٥٨) المرجع المذكور، ٦٧٤.
(٥٩) المرجع المذكور، ١٢٩٣، ١٣٨٧ - ١٣٨٨، ١٣٩٠.

هناك شكل آخر من الانقلاب عكساً نجده في المفردات التي تُستخدم لوصف أوديب في قمة مجده، والتي تنفصل عنه شيئاً فشيئاً لتصبح لصيقة بالشخصيات الإلهية؛ أي أن عظمة أوديب تتلاشى وتمحي بمقدار ما تترسخ وبوضوح العظمة المعاكسة، وهي عظمة الآلهة. ففي البيت ٤١، يوجه كاهن زيوس كلماته الأولى إلى أوديب على أنه الملك: kratúnon؛ وفي البيت ٩٠٣ تتوسل الجوقة إلى زيوس على أنه الملك: kratúnon. كذلك في البيت ٤٨ يطلق أهل طيبة على أوديب صفة المنقذ: sotér؛ وفي البيت ١٥٠، تتم مناجاة أبولو على أنه المنقذ، وهو مدعو لأن يزيل (paustérios) الشر، مثلما قام أوديب من قبل «بإزالة» العنقاء[٦٠]. وفي البيت ٢٣٧ يطلق أوديب أوامره كسيد السلطة والعرش؛ وفي البيت ٢٠١ تناجي الجوقة زيوس مسمية إياه «سيد السلطة والبرق». وفي البيت ٤٤١ يذكر أوديب الإنجاز الذي تسبب بعظمته (mégas)، وفي البيت ٨٧١ تذكر الجوقة أنه في القوانين السماوية يوجد إله عظيم (mégas) لا يشيخ. أما الهيمنة (arché) التي يتبجح أوديب بأنه يمارسها[٦١]، فإن الجوقة لا تلبث أن تعترف بأنها تظل حية للأبد في يد زيوس[٦٢]. والنجدة (alké) التي يطلبها الكاهن في البيت ٤٢ من أوديب، هي نفسها التي تتوسل الجوقة لأثينا في البيت ١٨٩ لكي تمنحها لها. وفي البيت الأول من التراجيديا، يتوجه أوديب للمتضرعين مثل أب يتحدث مع أبنائه؛ لكن في البيت ٢٠٢، تعطي الجوقة صفة الأب لزيوس Zeus pâter لكي يوقف الطاعون عن المدينة.

إن كل شئ يسمح بإجراء وسيلة القلب عكساً في المسرحية، بما في ذلك إسم أوديب نفسه. فهو إسم التباسي يحمل في ذاته نفس الطابع اللغزي الذي يميز التراجيديا برمتها. فأوديب هو الرجل ذو الأقدام المتورمة (oîdos)، وهذا التشويه يذكّر بالطفل الملعون الذي لفظه أهله ورموه في الطبيعة الوحشية ليموت. لكن أوديب يعني أيضاً الرجل الذي يعرف (oîda) أحجية القدم، والذي يتوصل حتى بدون أن يعكسه[٦٣] لأن يفك «لغز»[٦٤] النبية المرعبة، العنقاء ذات الغناء

(٦٠) المرجع المذكور، ٣٩٧.

(٦١) المرجع المذكور، ٢٥٩ - ٣٨٣.

(٦٢) المرجع المذكور ٩٠٥.

(٦٣) Scholie à Euripide, Phénicienne, 45.

(٦٤) أوديب ملكاً، ١٢٠٠.

الغامض(٦٥). وهذه المعرفة هي التي تتوج البطل الغريب في طيبة وتبوأه عرشها مكان الملوك الشرعيين. إن المعنى المزدوج لإسم Oidípous يوجد في داخل الإسم نفسه في التعاكس بين المقطعين الصوتيين الأوليين وبين الثالث. فكلمة Oîda التي تعني أعرف، هي إحدى الكلمات الأساسية على لسان أوديب المنتصر، أوديب الطاغية(٦٦). أما Poús التي تعني القدم، فهي العلامة التي فُرضت منذ الولادة على ذلك الذي يحتم مصيره بأن ينتهي كما بدأ، أي منبوذاً شبيهاً بالحيوانات الوحشية التي تجعلها قدمه تهرب(٦٧)، والذي تعزله قدمه عن البشر، أملاً في أن يفلت من النبوءات(٦٨)، والذي تلاحقه لعنة القدم المرعبة(٦٩) لأنه خرق القوانين المقدسة للقدم العالية(٧٠)، والذي لا يعود قادراً من وقتها أن يسحب قدمه من الآلام التي وقع فيها عندما تسلق ذروة السلطة(٧١). وبالتالي فإن كل تراجيديا أوديب تتواجد داخل اللعبة التي تسمح بها أحجية إسمه. وإن سيد طيبة العارف الذي يحيط به الحظ السعيد ويحميه يتعاكس في كل النواحي مع الطفل الملعون ذي القدم المتورمة المنبوذ من وطنه. لكن لكي يعرف أوديب حقيقة من هو، يجب أن يتحقق نوع من التطابق الكامل بين الشخصيتين اللتين اعتنقهما أوديب، وذلك بانقلاب الأولى إلى الثانية، التي هي عكسها تماماً.

ومعرفة أوديب، عندما يقوم بحل لغز العنقاء تتعلق بشكل من الأشكال به هو بالذات. فالسؤال الذي تطرحه المغنية المرعبة هو: من الكائن الذي له في نفس الوقت

(٦٥) المرجع المذكور .130, 191 et s، الفينيقيات، ١٥٠٥ - ١٥٠٦.

(٦٦) أوديب ملكاً ٥٨ - ٥٩، ٨٤، ١٠٥ - ٣٩٧. انظر أيضاً ٤٣.

(٦٧) المرجع المذكور، ٤٦٨.

(٦٨) المرجع المذكور، ٤٩٧ والتالي.

(٦٩) المرجع المذكور، ٤١٨.

(٧٠) أوديب ملكاً ٨٦٦.

(٧١) المرجع المذكور ٨٧٨. انظر كنوكس، المرجع المذكور، ص: ١٨٢ - ١٨٤. عند وصول رسول كورنثة يطرح السؤال التالي: هل تعرفون من هو أوديب؟ وكما يلاحظ كنوكس فإن الأبيات الثلاثة ٩٢٤ - ٩٢٦ تنتهي بإسم أوديب وصيغة التساؤل hópou. وقد كتب كنوكس: «إن هذه التوريات العنيفة التي توحي بالأبعاد الغرائبية لفعل «يعرف أين» الذي يتألف من إسم البطل الذي، مثلما قال له تيريزياس، لا يعرف أين هو، (٤١٤ - ٤١٣)، وتلك هي الضحكة الساخرة للآلهة التي «نبذت» أوديب في بحثه عن الحقيقة».

قدمين dípous وثلاثة أقدام trípous وأربعة tetrápous؟ وبالنسبة لـ Oi - dípous، اللغز ليس لغزاً إلا في الظاهر: فالكائن ليس إلا هو بالطبع، أي الإنسان. لكن هذا الجواب ليس معرفة إلا في الظاهر، لأنه جواب يقنّع السؤال الحقيقي: فما هو إذن الإنسان؟ ما هو أوديب؟ والجواب الظاهري الذي يعطيه أوديب يفتح له أبواب طيبة على مصراعيها. لكنه إذ يوضعه على رأس الدولة، فإنه يحقق ـ وفي نفس الوقت يخفي ـ هويته الحقيقية كقاتل لأبيه وكقرين محرم بأمه. واختراق أوديب لسره الذاتي يعني له أن يتعرف في الغريب الذي يحكم طيبة على ابن البلد الذي كان منبوذاً في السابق. وهذا التطابق، بدلاً من أن يربط أوديب بشكل نهائي بوطنه الحقيقي، وبدلاً من أن يثبته على العرش الذي يتبوأه، ليس كطاغية غريب، إنما كإبن شرعي للملك؛ هذا التطابق، يجعل منه وحشاً يجب طرده للأبد من المدينة وفصله بشكل نهائي عن العالم البشري.

إن أوديب العارف يتبدى في موقعه على رأس كل البشر رجلاً مبجلاً كإله وسيداً مطلقاً للعدالة يمسك بيديه خلاص المدينة برمتها. لكنه في نهاية الدراما ينقلب ليتحول إلى صورة معاكسة: ففي الدرك الأسفل من التدهور يبدو أوديب القدم المتورمة لعنة مخيفة تجمع في ذاتها كل دنس العالم. وهكذا فإن الملك الإلهي الذي يطهر وينقذ شعبه يلتقي بالمجرم المدنس الذي يجب طرده مثل pharmakós، مثل كبش فداء لكي يتم إنقاذ المدينة التي تستعيد نقاءها.

وواقع الأمر أن سلسلة الانقلابات عكساً التي تؤثر على شخصية أوديب، والتي تجعل من البطل «نموذج» الرجل الالتباسي أو الرجل التراجيدي إنما تتم حسب المحور الذي يشغل الملك المؤله قمته والـ pharmakós قاعدته.

إن المظهر شبه الإلهي للشخصية الجليلة التي تظهر على عتبة القصر في بداية التراجيديا قد لفت نظر المعلقين وأثار اهتمامهم. ولقد كان المعلق القديم قد ذكر قبلاً في ملاحظاته حول البيت ٦١ أن المتضرعين قد أتوا مذبح البيت الملكي كما لو كان مذبحا للآلهة. والتعبير الذي يستخدمه كاهن زيوس في هذا الموضع حين يقول: «إنك ترانا هنا مجتمعين أمام مذابحك» يبدو مليئا بالمعاني لدرجة أن أوديب نفسه يتساءل: «لماذا تجلسون القرفصاء هنا أمامي في الوضعية الطقسية التي يتخذها المتضرعون، حاملين أغصانكم المتوجة بالرايات؟». ولا يتناقص هذا الاحترام من أول

المسرحية لآخرها تجاه رجل تم توضيعه أعلى من البشر لأنه أنقذ المدينة «بمساعدة الإله»[٧٢]، ولأنه بدا بفضل هبة خارقة مثال الفأل الحسن للمدينة Túché[٧٣]. وحتى بعد أن انكشفت خطيئة أوديب المزدوجة، لم تتوان الجوقة عن الاحتفاء بذلك الذي تناديه «يامليكي» لأنه كان منقذها، ولأنه «انتصب كبرج في مجابهة الموت»[٧٤]. وحتى في اللحظة التي تقوم فيها الجوقة بذكر الجرائم التي اقترفها ذلك التعيس والتي لا يمكن التكفير عنها فإنها تستخلص: «ومع ذلك، ولكيلا أجانب الحقيقة، فقد استطعت بفضلك أن ألتقط أنفاسي وأستعيد الراحة»[٧٥].

لكن تلك القطبية بين وضعية نصف الإله من جانب وكبش الفداء من جانب آخر قد تجلت في أوضح صورها في اللحظة المصيرية من المسرحية، عندما كان مصير أوديب يرتكز على حافة سكين. وماذا كان الموقف آنذاك؟: كنا نعرف عندئذ أن أوديب يمكن أن يكون قاتل لايوس؛ فتناظر النبوءات التي أعطيت لأوديب من جهة، وللايوس وجوكاستا من جهة أخرى جعلت الجزع الذي يمزق قلب الشخصيات الأساسية وأعيان طيبة أكثر إلحاحاً. وفي خضم ذلك يأتي رسول مدينة كورنثة ليعلن أن أوديب ليس إبن أولئك الذين كان يعتقد أنهم أهله وإنما إبن لقيط؛ وأنه، أي الرسول، هو الذي التقطه من أيدي راع في جبل السيترون. وعندئذ فإن جوكاستا التي تبدى كل شئ بوضوح لها تتوسل لأوديب لكيلا يستمر في التحقيق بعد ذلك. لكن أوديب يرفض. وعندها توجه له الملكة ذلك التحذير الأخير: «أيها الشقي، ليتك لا تعرف إطلاقا من أنت». لكن في هذه المرة أيضاً، يخطئ طاغية طيبة في فهم معنى ما هو أوديب. إنه يظن أن الملكة تخشى ألا يشيع أمر الأصل الوضيع "للطفل اللقيط"، وألا يبدو زواجها رباطاً غير متكافئ مع من هو أقل من عدم، أي مع عبد ابن عبد ابن عبد[٧٦]. وعندها تماماً يستعيد أوديب قوته. ففي روحه المحطمة، يولد إعلان الرسول أملاً مجنوناً تشاركه فيه الجوقة وتعبر عنه في نشيدها. وهكذا يعلن أوديب أنه إبن الفأل الحسن Túche الذي قلب وضعه عبر السنين فحول «الصغير» الذي كانه إلى

(٧٢) المرجع المذكور، ٣٨.
(٧٣) المرجع المذكور، ٥٢.
(٧٤) المرجع المذكور، ١٩٥١.
(٧٥) المرجع المذكور، ١٢٠٧.
(٧٦) المرجع المذكور، ١٠٦٥.

رجل «كبير»[٧٧]، أي أنه حول الطفل اللقيط وقلبه إلى سيد طيبة العارف. أية سخرية تحملها الكلمات: فأوديب ليس إبن الـ Túché، كما تنبأ تيريزياس[٧٨]، وإنما ضحيته، و«الانقلاب عكساً» يتم فعلاً، ولكن في الاتجاه المعاكس جاعلاً من أوديب الكبير أصغر الناس قاطبة، ومن مثيل الآلهة مثيل العدم.

ومع ذلك يمكن أن نبرر ذلك الوهم الذي يقع فيه أوديب والجوقة. فالطفل المتروك في البراري يمكن أن يكون حثالة يراد التخلص منها لأنه وحش مشوه أو عبد وضيع. لكنه يمكن أن يكون أيضاً بطلاً له قدر استثنائي. فإنقاذه من الموت، وانتصاره على التجربة التي فرضت عليه منذ ولادته يجعلان المنبوذ يتبدى رجلاً مختاراً مدعوماً بقدرات خارقة[٧٩]. وبعودته المنتصرة إلى الوطن الذي لفظه لن يعيش فيه كمواطن عادي، وإنما كسيد مطلق يحكم رعاياه مثل إله وسط البشر. وقد يكون ذلك سبب وجود موضوع رمي الطفل في البراري في كل الخرافات الإغريقية المتعلقة بالأبطال تقريباً. فإن كان أوديب قد لُفظ منذ ولادته وقُطع عن سلالته البشرية، فذلك بدون شك، وكما تتخيل الجوقة، لأنه إبن إله ما ولدته إحدى حوريات جبل السيترون، وقد يكون إبن الإله بان Pan أو الإله أبولو، أو هرمس أو ديونيزوس[٨٠].

هذه الصورة الأسطورية للبطل الذي يُترك في البراري ويتم إنقاذه، والذي يُنبذ ويعود منتصراً تستمر حتى القرن الخامس قبل الميلاد مع بعض التعديل في بعض التصورات لشخصية الطاغية túrannos. فالطاغية مثل البطل، يصل إلى الملكية بطريق غير مباشر وخارج نطاق النسب الشرعي؛ ومثل البطل، يتم تأهله للسلطة بفضل أفعاله وانجازاته. وهو يحكم، ليس بفضل مزايا الدم الذي يجري في عروقه، وإنما لمزاياه الخاصة به. إنه إبن منجزاته كما هو إبن الفأل الحسن. والسلطة العليا التي استطاع كسبها خارج نطاق الأعراف العادية توضعه للأحسن وللأسوأ فوق بقية البشر وفوق

(٧٧) المرجع المذكور، ١٠٨٣.

(٧٨) المرجع المذكور، ٤٤٢.

(٧٩) انظر ماري ديلكور، «أوديب أو خرافة الفاتح»، ١٩٤٤، حيث يتم تطوير هذه التيمة بشكل واسع، وحيث يبرز مكانها في أسطورة أوديب.

(٨٠) المرجع المذكور ١٠٨٦ ـ ١١٠٩.

القوانين[٨١]. وحسب الملاحظة الصحيحة التي يقدمها كنوكس، فإن المقارنة بين حكم الطغاة وبين سلطات الآلهة (أولئك الآلهة الذين يعرّفهم الإغريق على أنهم «الأقوى»، و«الأكثر سلطة») هي صلة الوصل المشتركة بين أدب القرن الخامس والرابع. فيوريبيدس[٨٢] وأفلاطون[٨٣] يلتقيان في حديثهم عن حكم الطغاة الشبيه بالألوهة كنوع من السلطة المطلقة تسمح لصاحبها بأن يفعل ما يريد وأن يبيح لنفسه أي شئ[٨٤].

لكن المعلقين لم يستخرجوا من النص وبنفس الوضوح الوجه الآخر لأوديب (أي مظهره ككبش فداء)، وهو وجه متمم ومعاكس للأول؛ لأن أوديب في نهاية التراجيديا كما رأينا يُطرد من طيبة كما يتم نبذ الـ homo piacularis من أجل «إبعاد الدنس»[٨٥]. أما لوي غيرنيه Louis Gernet فقد استطاع أن يربط بدقة بين ذلك الموضوع التراجيدي وبين الطقس الأثيني المسمى pharmakós[٨٦].

كانت طيبة تعاني من لعنة loimós تبدت حسب الخطاطة التقليدية بجفاف ينابيع الخصب، إذ لم تعد الأرض والقطعان والنساء قادرة على التوالد، في حين كان الطاعون يحصد الأحياء. ولقد ساد الشعور وقتها بأن العقم والمرض والموت نتجت جميعها عن قدرة تدنيسية واحدة هي نوع من الـ míasma لخبطت كل المجرى

(٨١) بما في ذلك قوانين الزواج التي يُعترف بها كعرف في المدينة. وفي كتاب «زيجات الطغاة» المنشور ضمن تكريم لوسيان فيفر ١٩٥٤، ص ٤١ ـ ٥٣، يذكر غيرنيه بأن أهمية الطاغية تأتي من الماضي من خلال العديد من المظاهر، وأن تطرفه له مرجعية في نماذج ضمن الخرافة، وهو يلاحظ بأن «التيمة الأسطورية للعلاقة الجنسية مع الأم قد أعيد نشرها بالنسبة لبيرياندر Périandre» وكانت هذه الأم تسمى كراتيا Krateia وهي كلمة تعني الهيمنة.

(٨٢) الطروادیات ١١٦٩.

(٨٣) الجمهورية ٥٦٨ b.

(٨٤) انظر أفلاطون، الجمهورية، ٣٦٠ bd.

(٨٥) حول Oedipe ágos انظر ١٤٢٦ ؛ وأيضاً ١١٢١، ٦٥٦، ٩٢١، مع تعليقات KAMERBEECK حول هذه المقاطع في المرجع المذكور.

(٨٦) في أحد دروسه التي ألقاها في مدرسة الدراسات العليا ولم تنشر؛ انظر الآن:

J. P. GUEPIN, The Tragic Paradox, Amesterdam, 1968, p. 89.

ولقد أشارت ماري ديلكور، المرجع المذكور ص ٣٠ ـ ٣٧، إلى العلاقات بين طقس ترك الطفل عرضة للوحوش الكاسرة وبين طقس كبش الفداء.

الطبيعي للحياة. كان لا بد إذن من اكتشاف المجرم الذي هو دنس المدينة ágos بهدف طرد الشر من خلاله. وقد حصل ذلك كما نعرف في القرن السابع في أثينا من أجل التكفير عن جريمة مقتل كيلون Kylon حيث تم طرد أفراد عائلة الألكميونيديين Alcimonides الذين اعتُبروا دنسين ونوعا من الرجس(٨٧).

لكن يوجد في أثينا أيضاً، كما في غيرها من المدن الإغريقية طقس سنوي يتم بشكل دوري، ويرمي إلى طرد الدنس الذي يتراكم عبر السنة المنصرمة. ولقد ذكر هيللاديوس البيزنطي Helladios de Byzance ما يلي: «إنها عادة في أثينا أن ينتظم موكب يهدف إلى تطهير المدينة يعرض فيه إثنان من الفارماكوس pharmakoi، واحد عن الرجال وواحد عن النساء(٨٨)». وحسب الخرافة، فإن ذلك الطقس يجد أصوله في جريمة القتل الغادرة التي ارتكبها أهل أثينا تجاه شخص أندروجيه الكريتي Androge le Crétois: فلكي يتم طرد اللعنة loimós التي أطلقت عقالها الجريمة، تأسست عادة تقوم على تطهير المدينة بشكل دائم من خلال الفارماكوس. ولقد كانت المراسم تتم في اليوم الأول من عيد التارجيليات Thargélies في السادس من شهر Thargelión(٨٩). وكان الإثنان اللذان يُنتقيان كفارماكوس يرتديان عقوداً من التين المجفف (سوداء أو بيضاء حسب الجنس الذي يمثلانه) ويذرعان المدينة بأكملها. وكان يتم ضربهما على أعضائهما التناسلية ببصل الزنبق وبالتين وبغيرها من النباتات البرية(٩٠) ثم يتم طردهما؛ وربما كانا، على الأقل في أصول الطقس، يقتلان رجماً ثم تحرق جثتاهما وينثر رمادهما(٩١). لكن كيف كان يتم انتقاء الفارماكوس؟ كل شئ يجعلنا نظن أنه كان يتم اختيارهما من حثالة السكان، من بين الـ kakoúrgoi أي الأشقياء الذين يستحقون الشنق، والذين بسبب أعمالهم السيئة وبشاعتهم الفيزيائية وأصلهم الوضيع ومشاغلهم الحقيرة والمقرفة يُعتبرون كائنات وضيعة ومتدهورة

(٨٧) هيرودوت ٥، ٧٠ - ٧١؛ توسيديد ١، ١٢٦ - ١٢٧.

(٨٨) PHOTIUS, Bibliothèque, p. 534 (Bekker); cf. HESYCHIUS, s. v.

(٨٩) السادس من التارغليون، وهو يوم ولادة سقراط، هو اليوم الذي يقوم فيه سكان أثينا، حسب ديوجين لايرس «بتطهير المدينة».

(٩٠) PHOTIUS, op. cit; HESYCHIUS, s. v; TZETZES, Chiliades, V,736

(٩١) Scholie à Aristophane, Grenouilles, 730; Cavaliers, 1133; SOUDA, s. v; HARPOCRATION, citant ISTROS, s. v; TZETZES, Chiliades, V, 736

أخلاقياً، أي حثالة المجتمع phaûloi. ولقد عاكس أرسطوفان في مسرحيته «الضفادع» بين المواطنين ذوي الأصل الجيد والعاقلين والشرفاء الذين اعتبرهم العملة الجيدة في المدينة، وبين قطع النقود السيئة من النحاس التي يمثلها «الغرباء، حمر الشعر، الصعاليك أولاد الصعاليك، آخر القادمين، والذين ما كان صعبا على المدينة أن تنتقيهم عشوائيا ليكونوا pharmakoí[٩٢]. ولقد لاحظ تزيتزيس Tzetzès وهو يورد مقاطع من الشاعر هيبوناكس Hipponax أنه عندما تحل اللعنة loimós على المدينة، كان يتم اختيار أكثر الناس وضاعة (amorphóteron) ليكونوا katharmós و pharmakós للمدينة المريضة[٩٣]. وفي جزيرة لوكاد Leucade كان يتم انتقاء محكوم بالموت من أجل تحقيق التطهير. وفي مرسيليا، كان أحد المساكين يقدم نفسه لشفاء الجميع، وكان يربح من جراء ذلك سنة من العيش على حساب المجموعة. وفي نهاية السنة المنصرمة كان يتم عرضه في كل أرجاء المدينة حيث تحيق به اللعنات العلنية كي تنصب عليه كل خطايا المجموعة[٩٤]. وكذلك فإن صورة الفارماكوس قد وردت بشكل طبيعي لذهن ليزياس Lysias عندما أراد أن يشي للقضاة الأعمال الوضيعة المقرفة التي ارتكبها شخص مثل آندوسيد Andocide الذي كان ملعوناً وكافراً وواشياً وخائناً مطروداً من مدينة لمدينة، وكأنه في شقائه قد تمت الإشارة إليه بإصبع الإله. ولذلك فإن الحكم على آندوسيد يعني «تطهير المدينة، وتحريرها من الدنس، وطرد الفارماكوس عنها»[٩٥].

---

(٩٢) أرسطوفان، الضفادع، ٧٣٠ - ٧٣٤.

(٩٣) تزيتيس، المرجع المذكور؛ ولقد كتب المعلق على أعمال أرسطوفان في كتاب الفرسان Cavaliers ص ١١٣٣ بأن الأثينيين كانوا ينفقون على أشخاص من أصل وضيع ومسيئين ليستخدمونهم كفارماكوس. كذلك كتب المعلق على كتاب الضفادع ٧٠٣ بأنهم كانوا يضحون لإبعاد المجاعة بكائنات في الدرك الأسفل وسيئة الحظ (حرفياً، عاملتها الطبيعة بشكل سيء). انظر ماري ديلكور، المرجع المذكور، ص ٣١ رقم ٢.

(٩٤) Leucade: STRABON, 10, 9, p. 452; PHOTIUS, s. v. - Massilia: Petronius in SERVIUS, ad En; 3, 57; LACTANCE PLACIDE, Comment. Stat. Theb; 10, 793

(٩٥) Contre Andocide, 108 4. حيث يستعمل ليرياس مفردات دينية. في مسرحية أوديب ملكاً، نجد رئيس الجوقة بعد المشادة التي تمت بين كريون وأوديب يتمنى أن يبقى هذا الأخير «القائد السعيد» للمدينة. حول هذه النقطة بالذات سيكون التحول كاملاً. فالذي يقود سوف يقاد.

ولقد كانت طقوس التارجيليات الأثينية تحتوي على قسم آخر. فقد كان يتم الربط بين نبذ الفارماكوس وبين طقس آخر يدور في السابع من نفس الشهر، وهو يوم عيد أبولو. فقد كانت تُخصص للإله بواكير فاكهة الأرض على شكل thárgelos وفطيرة ووعاءاً مملوءاً بالبذور من كل الأنواع(٩٦). لكن العنصر المركزي في العيد كان حمل الـ eiresióne، وهو غصن زيتون أو غصن غار يحاط بشرائط من الصوف ويزين بالثمار والحلويات وقوارير صغيرة من الزيت والنبيذ(٩٧). وكان الصبية الصغار يجولون في المدينة مع «أشجار أيار هذه»، فيضعوا بعضها على عتبة معبد أبولو، ويعلقوا بعضها على أبواب بيوت الناس لإبعاد المجاعة(٩٨). وغصن الزيتون المزين هذا في أتيكا وساموس ودولوس ورودوس، كما هو حال الـ kopó في طيبة، يحمل معنى التجدد الربيعي. ولأن موكبه كان يترافق بأناشيد وبطلب الهدايا، فقد كان يحدد نهاية الفصل القديم ويدشن بداية السنة الجديدة الفتية تحت شعار العطاء والوفرة

(٩٦) PLUTARQUE, Quaest. Conv; 717 d; HESYCHIUS, s. v; Schol. Aristophane, Ploutos, 1055, et Cavaliers, 729; ATHENEE , 114a; EUSTACHE, ad Il; 9 530

(٩٧) حول الـ eirerióne، انظر:

EUSTACHE, ad Il. 1283 7; Schol. Aristophane, Ploutos, 1055; Et. Magnum, s. v; HESYCHIUS, s. v; Souda, s.v; PLUTARQUE, Vie de Thésée, 22

(٩٨) Sch. Aristophane, Ploutos, 1055; sch. Aristophane, Cavaliers, 728: EUSTACHE, ad Il; 1283 7:

في التقويم الديني، يأتي الأيريزيونه eiresióne أيضاً خلال شهر Puanepsión، أثناء عيد الأوسكوفوري Oschophories. وشهر Puanepsión يحدد نهاية فصل الصيف مثلما يحدد بدايته شهر التارغليون Thargelione (أو الشهر الذي يسبقه تماماً، وهو شهر المونيكيون Mounichion). والقربان الطقسي للبوانيون Puanion في السابع من شهر الخريف (A thénée, 648b) يتماشى مع قرابين التارغيلوس في السابع من شهر الربيع. وفي الحالتين يكون القربان panspermia، وهو مغلي يتركب من كل بذور ثمار الأرض. وبنفس الطريقة يرد في الأسطورة أن الموكب الربيعي للأيريزيونه يتوافق مع رحيل تيزيوس (PLUTARQUE, Vie de Thésée, 18 I et 2) وموكبه الخريفي يتوافق مع عودة نفس البطل.

(Ib;22 5 - 7) Cf. L. DEUBNER, Attische Feste, Berlin, 1932, p. 198 - 201, et 224 - 6; H. JEANMAIRE, Courroi et Courètes, Paris, 1939, p. 312 - 3, et 347, et s; J. L. ROBERT, Revue des études grecques, 62, 1949, Bulletin épigraphique n. 45, p. 106.

والصحة[٩٩]. وهذا الطقس الأثيني يدل بوضوح على إحساس المجموعة الاجتماعية بضرورة إنعاش قوى الخصب التي تتعلق بها الحياة من خلال طرد القوى التي ذبلت خلال السنة. فالـ eiresióne أو أغصان الزيتون والغار تظل معلقة بأبواب البيوت حيث تذبل وتجف حتى يحل مجدداً يوم احتفال التارجيليات Thargélies حيث يتم استبدالها بتلك التي اخضرت بفعل السنة الجديدة[١٠٠].

لكن التجدد الذي يرمز إليه الـ eiresióne لا يمكن أن يتم إلا إذا طُرِدَ كل الرجس الموجود في المجموعة لإعادة النقاء للأرض وللبشر. وكما يذكر بلوتارك Plutarque[١٠١] فإن بواكير أنواع الفواكه والخضار التي تزين الـ eiresióne هي احتفال بذكرى نهاية الـ aphoría أو العقم الذي ضرب أرض أتيكا كعقاب على جريمة قتل أندروجيه Androge، وهي الجريمة التي يجب أن يُكفر عنها من خلال طرد

(٩٩) على اعتباره تعويذة للخصب، يدعى الأيريزيونه أحياناً مثل التارغيلوس بإسم يدل على الصحة والوفرة. ولقد ذكر المعلق على أرسطوفان (Cavaliers, 728) أن «الفصول ترتبط بالأغصان الصغيرة». ولقد كتب أفلاطون (Banquet, 188a) أنه عندما تحتوي الفصول في ترتيبها على علاقة بين الجاف والرطب وبين الحار والبارد فإنها تحمل للبشر وللحيوانات وللنباتات eueteria et hugieia؛ وعلى العكس، عندما يكون هناك صلف وتكبر hubris في علاقاتها المتبادلة، فإن اللعنات loimoi والأمراض العديدة تصيب أيضاً الحيوانات والنباتات. وإن اللعنات تتماهى بشكل فوضى في نظام الفصول يقترب كثيراً من التدهور في العلاقات الإنسانية، بحيث يمكن لهذا التدهور أن يكون سبباً في زعزعة نظام الفصول. أي أن طقس الفارماكوس هو إبعاد للفوضى البشرية. وبذلك يصبح الإيريزيونه رمزاً للعودة إلى النظام الجيد للفصول وفي الحالتين فإن ما يتم تجنبه هو الـ anomía.

(١٠٠) ARISTOPHANE, Cavalier, 728, et la scholie, Ploutos, 1054:

«إن أقل شرارة تجعلها تشتعل مثل أيريزيونه قديمة»، Guêpes, 399. وإننا نقارب ما بين يباس الفصول الصغيرة الربيعية ويباس الأرض والبشر، وذلك في حالة الـ limós (غالباً ما يتم الربط بين الـ limós أو المجاعة، وبين الـ auchmós أو الجفاف) وإن هيبوناكس في معرض لعنته لعدوه بوبالوس، وهو الدنس ágos الذي يتمنى طرده، يعلن أنه يتمنى رؤيته يجف من الجوع، وأن يتم عرضه في موكب مثل فارماكوس، وأن يتم جلده سبع مرات على أعضائه كما هو حال الفارماكوس.

(١٠١) PLUTARQUE, Vie de Thésée, 22 6. 7. Cf. 18, I. بعد موت أندروجيه «قامت الآلهة بتدمير البلاد إذ استجرت عليها العقم والأمراض وجعلت الأنهار تنضب».

الفارماكوس بالذات. والدور الأساسي للـ eiresióne في احتفالات التارجيليات يفسر نقد هيسيكوس Hésychius لأن الـ eiresióne في شكله ووظيفته، لا يتعدى كونه غصن ضراعة(١٠٢).

إن هذه الـ hiketeríai أي أغصان الضراعة المتوجة بالصوف هي تماماً تلك التي نجدها في بداية مسرحية سوفوكلس في أيدي ممثلي شبيبة طيبة من الأطفال والصبية اليافعين الذين اجتمعوا في فرق حسب العمر لحمل هذه الأغصان في موكب حتى أبواب القصر الملكي حيث وضعوها أمام مذبح أبولو ليطردوا الـ loimós الذي يرهق كاهل المدينة. وهناك ملاحظة أخرى تسمح بأن نحدد بشكل أدق السيناريو الطقسي الذي يُرجع إليه المشهد الأول من المسرحية. فلمرتين(١٠٣) يتم التذكير بأن المدينة تصدح بأصوات «أناشيد الحرب Péan التي تمتزج بالبكاء والتأوهات». وفي العادة يكون الـ Péan نشيداً فرحاً مخصصاً للنصر ولأعمال الرحمة، وهو يتعاكس مع thrène وهو نشيد حداد له نغمة تحسر. لكننا نعرف من أحد المعلقين القدماء على الإلياذة أنه يوجد نوع آخر من الـ péan هو ذلك الذي يُغنى لكي «تتوقف الشرور أو لمنع حدوثها»(١٠٤) وهذا النشيد التطهيري Péan الذي احتفظ الفيثاغورثيين بذكراه يبدو أيضاً حسب المعلق القديم وكأنه نوع من الـ thrène. إنه إذن نشيد الحرب الممزوج بالنشيج الذي تتحدث عنه التراجيديا. وهذا النشيد التطهيري يمارس في لحظة محددة للغاية من التقويم الديني تتطابق مع منعطف السنة الذي يمثله فصل الربيع عندما تُفتتح باقتراب الصيف فترة المشاريع الإنسانية مثل

(١٠٢) PLUTARQUE, Vie de Thésée, 22, 6, et, 18, I; EUSTACHE, ad. Il. 1283, 6.

(١٠٣) أوديب ملكاً، ٥ و ١٨٦.

(١٠٤) Schol. Victor. ad. Iliad; 10 391 «بيان Péan» هو ذلك الذي يتم التغني به من أجل إيقاف المصائب أو جعلها لا تحصل. والموسيقى البدائية لا ترتبط فقط بالمآدب والرقص، وإنما أيضاً بالإنتحاب أو الشكوى. ولقد كانت في أوجها في زمن الفيثاغورثيين الذين اعتبروها مطهرة. انظر أيضاً.

ESCHYLE, Agamemnon, 645, Choéphores, 150 - 151, Sept, 868, et 915 et s. Cf. L. DELATTE, "Note sur un fragment de Stésichore", L'Antiquité classique, 7, fasc. I, 1938, p. 23 - 29, A. SEVERYNS, Recherche sur la chrestomathie de Proclus, I, t. 2, 1938, p. 125, et s.

الحصاد والإبحار والحرب[١٠٥]. وأعياد التارجيليات التي تقع في شهر أيار قبل بدء المواسم تنتمي إلى مجموعة الأعياد الربيعية.

إن هذه التفاصيل يجب أن تفرض على متفرج التراجيديا المقارنة مباشرة مع الطقس الأثيني، خاصة وأن أوديب يُقدم وبشكل واضح مثل دنس ágos يجب طرده[١٠٦]. وهو منذ أن يلفظ كلماته الأولى يقدم نفسه بتعابير تذكر بشخصية كبش الفداء، وإن لم يكن يريد ذلك. فهو يقول للمتضرعين: «إنني أعرف جيداً أنكم تتألمون جميعاً، لكن في ألمكم هذا لا أحد يتألم مثلي. فوجعكم لا يمس كل واحد منكم إلا من خلال كونه واحداً، ولذاته وليس لأي شخص آخر، في حين أن شخصي (psuché) يتأوه من أجل المدينة، ومن أجلي أنا، ومن أجلك أنت»[١٠٧]. وبعد ذلك بقليل يقول أوديب: «إنني أحمل تعاسة كل الناس أكثر مما لو كانت تعاستي أنا»[١٠٨]. لكن أوديب قد أخطأ: فهذا الشر الذي يعطيه كريون إسمه الحقيقي مباشرة عندما يسميه míasma[١٠٩]، هو الشر الذي يصيبه هو. لكنه في خطأه هذا يقول الحقيقة دون أن يدري. ذلك أنه، ولكونه míasma أو ágos المدينة، فإنه هو بالذات الذي يحمل فعلياً ثقل كل التعاسة التي تنهك مواطنيه.

ملك مؤلّه وفي نفس الوقت فارماكوس: هذان هما وجها أوديب اللذان يعطيان

(١٠٥) L. DELATTE, op. cit; STESICHORE, Fr; 37, Bergk = 14 Diehl; JAMBLIQUE, V. P. 110, Deubner, ARISTOXENE DE TARENTE, fr. 117 Wehrli:

«حين أتى سكان لوكريس وريغيوم لسؤال العرافة حول الوسيلة الناجعة لشفاء جنون نسائهم، أجابهم الإله بأنه يجب عليهم غناء أناشيد الربيع خلال ستين يوماً». حول قيمة الربيع الذي يتجاوز كونه فصلاً مثل بقية الفصول ليصبح انقطاعاً في الزمن يحدد تجدد منتجات الأرض واستهلاك المخزونات البشرية في تلك اللحظة الحاسمة التي يتم فيها «التحام» سنة زراعية بسنة أخرى، انظر أيضاً ALCMAN, fr. 56 D = 137 Ed:

«لقد جعل (زيوس) الفصول ثلاثة: الصيف والشتاء، والخريف هو الفصل الثالث. أما الرابع وهو الربيع، ففيه يزهر كل شيء وينبت، لكن لا يمكن للناس أن يأكلوا حتى الشبع».

(١٠٦) أوديب ملكاً، ١٤٢٦ ؛ انظر أعلاه الملاحظة رقم ٨٥.

(١٠٧) المرجع المذكور، ٥٩ - ٦٤.

(١٠٨) المرجع المذكور، ٩٣ - ٩٤.

(١٠٩) المرجع المذكور، ٩٧.

شخصه طابع الأحجية، ذلك أنهما يجمعان فيه، مثلما في صيغة مزدوجة المعنى، شكلين يتناقضان فيما بينهما. وسوفوكلس يعطي لهذا الانقلاب عكساً في طبيعة أوديب منحى عاماً لأن بطله هو نموذج المصير الإنساني. لكن تلك القطبية بين الملك وكبش الفداء (وهي قطبية توضّعها التراجيديا داخل شخصية أوديب بالذات)، لم يكن سوفوكلس مضطرا لأن يخترعها. فلقد كانت موجودة في الممارسة الدينية وفي الفكر الاجتماعي لليونانيين. والشاعر لم يزد عن أن يعطيها معنى جديداً بجعله منها رمزاً للإنسان ولالتباسه الأساسي. وإن كان سوفوكلس يختار الثنائي - túrannos pharmakós لكي يبين ما أسميناه موضوع الإنقلاب عكساً، فذلك لأن هاتين الشخصيتين تبدوان في تعاكسهما متناظرتين، وفي بعض النواحي يمكن تبديل الواحدة بالأخرى. فالطاغية وكبش الفداء يقدّمان، كل على حدة مثل فرد مسؤول عن السلامة الجماعية للمجموعة. وعند هوميروس وهسيودوس يتعلق خصب الأرض والقطعان والنساء بشخص الملك المنحدر من رحم زيوس. فإذا ما تبدى بعدالته كملك لا تشوبه شائبة amúmon ساد الرخاء في المدينة[110]، أما إذا ضلّ فإن كل المدينة تدفع ثمن خطيئة الواحد. فالملك هو الذي يجعل المصيبة تقع على الجميع، وهو الذي يحمل المجاعة والطاعون limós loimós معاً: وهكذا يموت الرجال وتتوقف النساء عن الإنجاب ولا تعود القطعان تتوالد[111]. ولذلك يكون الحل الطبيعي عندما ينصب الوباء الإلهي على شعب ما هو التضحية بالملك. فإن كان سيد الخصب ونضب الخصب، فذلك يعني بشكل ما أن سلطته كملك قد انقلبت إلى عكسها. فعدالته صارت جريمة، وتحولت فضيلته رجساً، والأفضل (áristos) قد تحول إلى الأسوأ (kákistos). وهكذا فإن خرافات ليسورغ Lycurgue وآتاماس Athamas، وأوينوكلوس Oinoclos تنص على طرد اللعنة loimós من خلال رجم الملك وقتله بشكل طقوسي؛ وفي حال لم يحصل ذلك تتم التضحية بابنه. لكن يمكن أن يحصل أيضاً أن تُنقل صلاحيات الملك الخائب وصاحب السلطة المقلوبة إلى عضو في الجماعة يضطلع بدوره. وكأن الملك يُفرّغ كل ما يمكن أن يحتويه شخصه من أشياء سلبية على فرد يكون مثل صورته وقد قُلبت. هذا هو تماماً الفارماكوس: قرين الملك لكن

(١١٠) هوميروس، الأوديسة، ١٩، ١٠٩ وما يليه؛ هسيودوس، الأعمال والأيام، ٢٢٥ وما يليه.
(١١١) هسيودوس، الأعمال والأيام، ٢٣٨ وما يليه.

بالمقلوب، مثله في ذلك مثل ملك الكرنڤال الذي يتم تتويجه زمن العيد فقط عندما ينقلب النظام رأساً على عقب، وعندما ينعكس التراتب الاجتماعي. فالممنوعات الجنسية تزول، والسرقة تصبح مسموحة، والعبيد يأخذون مكان السادة، وتتبادل النساء الثياب مع الرجال؛ عندها فإن العرش يجب أن يُشغل من قبل أكثر الناس وضاعة وبشاعة وأكثرهم عرضة للسخرية وأكثرهم جرماً. لكن عندما ينتهي العيد، يُطرد الملك العكسي أو يُقتل ليحمل معه كل الفوضى التي يجسدها، وبذلك يقوم بتطهير الجماعة منها.

في أثينا الكلاسيكية، ظل طقس التارجيليات يظهر، ضمن شخصية الفارماكوس بعض الملامح التي توحي بصورة الملك سيد الخصب[١١٢]. فالشخصية المرعبة التي يجب أن تجسد الرجس كانت تعيش على نفقة الدولة وتغذى من أطعمة صافية بشكل خاص: فواكه وجبن وفطائر متوجة بالـ máza[١١٣]. ولئن كان الفارماكوس خلال الموكب يُزين مثل الـ eiresióne بعقود من التين والأغصان، وإن كان يُضرب على أعضائه الجنسية ببصل الزنبق، فذلك لأنه يمتلك قدرة الإخصاب الجيدة. ودنسه هو صفة دينية يمكن استخدامها بالاتجاه الإيجابي الذي يستجر البركة. إنه مثل أوديب الذي يجعل منه رجسه ágos قدرة تطهيرية katharmós أو kathársios. وفي النهاية فإن التباس الشخصية يبقى واضحاً حتى في الروايات التي تصف الطقس وتدّعي تفسير أصوله. فمقابل رواية هيلاديوس البيزنطي التي ذكرناها سابقا نورد هنا رواية ديوجين لايرس Diogne Laërce ورواية آثينيه Athnée[١١٤]: في الزمن الذي قام فيه إبيّنيميد Epiménide بتطهير أثينا من اللعنة Loímos التي سببها مقتل كيلون، قام شابان، أحدهما يدعى كراتينوس Cratinos بتقديم نفسيهما لتطهير الأرض التي غذتهما. ولقد تقدم هذا الشابان لكونهما زهرة شباب أثينا وليس لأنهما حثالة المجتمع. وحسب تزيتزيس كما رأينا، كان يتم اختيار الفارماكوس ككائن

(١١٢) حول هذا المظهر المزدوج للفارماكوس، انظر:
R. L. FARNELL, Cults of the Greek States, 1907, 4, p. 280 - 281.

(١١٣) Souda, s. v; HIPPONAX, Fr.7 (Bergk); SERVIUS, ad Aen, 3 57, LACTANCE PLACIDE, Comment Stat. Theb., 10 793: "(...) publicis sumptibus alebatur purioibus cibis..."

(١١٤) DIOGENE LAERCE, I, 110, ATHENEE, 602, cd.

فائق البشاعة، في حين يذكر أثينيه أن كراتينوس كان على العكس مراهقاً بارع الجمال.

إن التناظر بين الفارماكوس والملك الخرافي حيث كان الأول يلعب من الأسفل دوراً مماثلاً للذي يلعبه الأول من الأعلى، يمكن أن يفسر ممارسة مثل الأوستراسيسم ostracisme التي أشار كاركوبينو J. Carcopino إلى طابعها الغريب في كثير من النواحي[١١٥]. ففي إطار المدينة الإغريقية، لم يعد هناك مكان كما نعرف لشخصية الملك الذي يُعتبر سيد الخصب. وعندما تم تأسيس الأوستراسيسم الأثيني في نهاية القرن السادس، كانت شخصية الطاغية هي التي ورثت بعض القيم الدينية الخاصة بالحاكم القديم مع تعديلها. ولذلك كان الأوستراسيسم يرمي إلى تنحية المواطن الذي ارتفع عالياً في المجتمع حتى صار يُخشى أن يصل إلى درجة الطغيان. لكن لا يمكن لهذا التفسير الذي يبرز الطابع الإيجابي لممارسة الأوستراسيسم أن يوحي بما كانت عليه بعض ملامحها في الزمن البائد: كانت الأوستراسيسم تتم كل سنة بين السادس والثامن من الـ prytanie، وتتبع قواعد معاكسة للإجراءات المعتادة في الحياة السياسية أو القانون. فهي حكم بالإدانة يطال مواطناً ما يتم «إبعاده عن المدينة» من خلال نفي مؤقت يستمر عشر سنين[١١٦]. وكان ذلك الحكم يصدر خارج المحاكم ومن قبل مجلس المواطنين دون أن تكون هناك وشاية علنية ولا حتى اتهام صادر عن أي شخص. وكانت الجلسة الأولى التمهيدية تقرر بالتصويت إن كان سيتم تنفيذ الأوستراسيسم خلال السنة الجارية أو لا. ولم يكن يُلفظ أي إسم كما لا يحصل أي جدل حول الموضوع. فإن أعلن المقترعون أنهم مع التنفيذ، يجتمع المجلس مجدداً في وقت لاحق ضمن جلسة استثنائية. وكانت الجلسة تتم في الأغورا (الساحة العامة) وليس في الـ Pnyx كما يحصل عادة. ولكي يتم التصويت، يقوم كل مشارك في الجلسة بكتابة إسم يختاره على قطعة خزف. وفي هذه الجلسة أيضاً لا تجري أية

(١١٥) CARCOPINO, L'Ostracisme athénien, 1935 يمكن أن نجد النصوص الأساسية وقد جمعت بشكل يسهل المراجعة في عمل

A. CALDERINI, L'Ostracismo, Côme, 1945.

وإننا ندين للوي غيرنيه بفكرة الربط ما بين مؤسسة الأوستراسيسم وطقس الفارماكوس.

(١١٦) انظر Et. Magnum, s. v; PHOTIUS

مناقشة، ولا يقترح أي إسم، ولا يكون هناك اتهام أو دفاع. كما أن الاقتراع يتم دون اللجوء إلى أي نظام عقلاني سياسي أو قانوني. كان كل شئ يرتب بحيث يعطي للشعور الشعبي الذي يطلق عليه اليونانيون إسم phthónos[١١٧] (الحسد والحذر الديني في آن معا تجاه من يرتفع عالياً وينجح في شئ ما بشكل فائق) الفرصة لكي يعبر عن نفسه بالشكل الأكثر عفوية والأكثر إجماعاً (كان يلزم على الأقل ٦٠٠٠ مقترع)، وذلك خارج أية قاعدة قانونية أو تفسير عقلاني. لكن جريرة الذي تقع عليه ممارسة الأوستراسيسم ليست سوى تفوقه الذي يرتفع به أعلى من المعتاد وحظه الاستثنائي الذي يمكن أن يستجر على المدينة العقاب الإلهي. إن الخوف من الطغيان يختلط هنا مع خشية أعمق لها طابع ديني تجاه الذي يضع كل المجموعة موضع خطر. وكما كتب صولون Solon: «تهلك المدينة بسبب رجالها الذين يحققون عظمة أكبر من المعتاد»[١١٨].

لقد خصص أرسطو لفكرة الأوستراسيسم معالجة مميزة في هذا المجال[١١٩]. فقد قال أنه إذا ما تجاوز كائن المستوى العادي بفصائله وقدراته السياسية، لا يعود من الممكن تقبّله على قدم المساواة مع بقية المواطنين: «فمثل هذا الكائن يصبح بشكل طبيعي مثل إله بين البشر» ويضيف أرسطو أن الحكومات الديموقراطية قد أسست الأوستراسيسم لهذا السبب، وهي في ذلك تحذو حذو الأسطورة: فقد تخلى ركاب مركب آرغو عن هيراكليس لسبب مماثل. وقد رفض المركب آرغو أن يقله مثل بقية المسافرين بسبب ثقله الفائق. ويستخلص أرسطو أن ما يحصل في هذا المجال شبيه بما يحصل في الفنون والعلوم: «فمعلم الجوقة لا يمكن أن يقبل في عداد المغنين من يعلو صوته على الجميع بقوته وجماله».

كيف يمكن للمدينة أن تقبل في حناياها ذلك الذي مثل أوديب قد «رمى بسهمه أبعد من بقية السهام» وصار isótheos (طاغية). إن المدينة عندما أسست الأوستراسيسم

(١١٧) نلاحظ في مسرحية أوديب ملكاً وجود تيمة الـ phtónos (الحسد والحذر الديني) تجاه ذلك الذي يتوضع على رأس المدينة. انظر ٣٨٠ وما يليه.

(١١٨) «من السحب تنهمر الثلج والبَرَد. والرعد يخرج من البرق المتوهج، تماماً كما يأتي ضياع المدينة من البشر الذين غالوا في العظمة». SOLON, Fr. 9 - 10, (Edmonds).

(١١٩) السياسة، ٣، ١٢٨ 4a3 - bl3.

قد خلقت ممارسة موازية ومعاكسة لطقوس التارجيليات. ففي شخص ذلك الذي يتم نفيه بالأوستراسيسم، تبعد المدينة ما هو متفوق فيها وما يجسد الشر الذي يمكن أن يأتيها من الأعلى. أما في ممارسة الفارماكوس، فإنها تطرد ما هو وضيع فيها ويجسد الشر الذي يهددها من الأسفل(١٢٠). وبهذا النبذ المزدوج والمتكامل، تحدد المدينة نفسها بنفسها تجاه ما يكمن في الأعلى وفي الأسفل. إنها تأخذ المقاييس الخاصة بالإنساني في تعاكسها مع الإلهي والبطولي من جهة، ومع الحيواني والمشوه من جهة أخرى.

وما تحققه المدينة هكذا بشكل عفوي في لعبة مؤسساتها، يعبر عنه أرسطو بشكل واع تماماً ونابع عن التفكير في نظريته السياسية. فقد كتب أن الإنسان هو بطبيعته حيوان سياسي، ولذلك فمن كان بطبيعته لا مديني ápolis يمكن أن يكون إما phâlos أي كائن متدهور، أدنى من الإنسانية، أو يكون أعلى مما هو إنساني وأكثر قدرة من البشر. ويتابع أرسطو قائلاً أن كائناً كهذا هو «مثل حجر معزول في لعبة الضامة». ويعود الفيلسوف لنفس الفكرة بعد ذلك بقليل عندما يكتب أن ذلك الذي لا يستطيع أن يعيش ضمن الجماعة «لا يشكل بأي شكل من الأشكال جزءاً من المدينة وبالتالي لا بد أن يكون حيواناً برياً أو إلهاً»(١٢١).

---

(١٢٠) في محاضرة ألقاها في شباط ١٩٥٨ في مركز الدراسات السوسيولوجية ولم تنشر، لاحظ لوي غيرنيه أنه ما بين القطبين المتعاكسين للفارماكوس والأوستراسيسم، حصل في بعض الأحيان وفي لعبة المؤسسات ما يشبه الدارة المغلقة. وهذا ما تم في آخر مرة تم فيها تطبيق الأوستراسيسم في أثينا. ففي ٤١٧، كان هناك شخصان من المرتبة الأولى هما Nicias و Alcibiade، وكان يمكن انتظار أن يتم تعيينهما بواسطة الاقتراع. لكنهما نجحا في جعل الأوستراسيسم يقع على شخص ثالث هو Hyperbolos، وهو ديماغوجي من المرتبة الدنيا مكروه ومحتقر. وهكذا تم نبذ هيبربولوس. لكن، كما يلاحظ لوي غيرنيه، لم يعد للأوستراسيسم من بعده وجود. فقد صعق الأثينيون من هذه «الغلطة في الاختيار» التي تؤكد على قطبية وتناظر الأوستراسيسم والفارماكوس، ولذلك شعروا بالقرف من هذه المؤسسة ورفضوها بشكل نهائي.

(١٢١) في كتاب السياسة، I, 1253 a 2 - 7 استعمل أرسطو لوصف الإنسان المنحط، الذي يعتبر تحت مرتبة البشر تعبيراً باليونانية استخدمه المعلق لوصف الفارماكوس. حول التعاكس ما بين الحيوان الفج، إلهاً كان أوبطلاً، انظر Ethique à Nic; 7 1145, a 15 et s

«أما بالنسبة للحالة التي تتعاكس مع الحيوانية، لا يوجد أفضل من الحديث عن الفضائل الخارقة، بطولية كانت أو إلهية، وفي الواقع (...) إن كان من النادر أن نجد إنساناً إلهياً (...)، فإن الحيوانية بين بني البشر ليست أقل ندرة».

ذاك هو تماماً وضع أوديب في مظهره المزدوج والمتناقض الذي يتم تعريفه بهذا الشكل: فوق المستوى الإنساني وتحته. بطل أكثر قدرة من الإنسان يماثل الآلهة، وفي نفس الوقت حيوان بري تم طرده ليعيش في وحدة الجبال المتوحشة.

لكن ملاحظة أرسطو تذهب أبعد من ذلك. إنها تسمح لنا أن نفهم دور جريمة قتل الأب والزواج المحرم مع الأم في ذلك الانقلاب عكساً الذي يحقق التطابق في شخص أوديب ما بين مثيل الإله ومثيل العدم. فالجريمتان تشكلان في الواقع خرقاً للقواعد الأساسية للعبة الضامة حيث يتوضع كل حجر في علاقته ببقية الأحجار في مكان محدد على الرقعة (المدينة)(١٢٢). وبجعله من نفسه مذنباً، خلط أوديب الأوراق والخبط مواقع الأحجار، ولذلك وجد نفسه خارج اللعبة. إنه في اقترافه لجريمة قتل الأب تليها جريمة الزواج المحرم مع الأم، قد وضع نفسه في المكان الذي كان أبوه يشغله: فقد خلط ضمن شخص جوكاستا ما بين الأم والزوجة؛ وحقق التماثل في ذاته مع لايوس (كزوج لجوكاستا)، ومع أولاده (الذين كان بالنسبة لهم الأب والأخ معاً)، كما أنه خلط الأجيال الثلاثة في السلالة معاً. ولقد أكد سوفوكلس على هذا التساوي

(١٢٢) في الصيغة التي استعملها أرسطو والتي ذكرناها حسب الترجمة الدارجة: «مثل حجر معزول في لعبة الضامة» لا يوجد فقط تعاكس ما بين ázux وهو الحجر الناقص، وما بين pettoi أو pessoi وهي الحجارة العادية التي يستخدمها اللاعبون.

(Cf. J. Tréheux, "sur le sens des adjectifs", Revue de philologie, 1958, p. 89.

وفي الواقع، وضمن الألعاب التي كان الإغريق يصفونها بفعل pesseúein هناك لعبة كانوا يطلقون عليها إسم Pólis (المدينة). وحسب سويتون Suéton «تعتبر البوليس أيضاً نوعاً من لعبة الزهر كان المتنافسون فيها يتوازعون الحجارة التي توضع كما في لعبة الضامة على خانات محددة بخطوط متقاطعة. وتسمية الخانات المحددة بإسم مدن (póleis) والحجارة التي تتجابه فيما بينها بإسم كلاب (kúnes) ليس أمراً عبثياً». وحسب بولوكس Pollux «كانت اللعبة التي يتم فيها تحريك الكثير من الأحجار هي رقعة توجد عليها خانات تحددها خطوط متقاطعة. ويطلق على الرقعة إسم Pólis وعلى الحجارة إسم Kúnes».

انظر كتاب «حول تعابير الشتيمة. حول الألعاب الإغريقية».

J. TAILLARDAT, Suétone: Des termes injurieux, Des jeux grecs, Paris, 1957, p. 154 - 5.

وإن كان أرسطو يعيدنا إلى لعبة الضامة ليحدد معنى الفرد اللامديني ápolis فذلك لأنه في الألعاب الإغريقية، يمكن للرقعة المخططة التي تحدد مواقع وحركات الحجارة أن تمثل نظام المدينة pólis، كما يبدو تماماً من التسمية.

وهذا التماثل بين ما يجب أن يبقى منفصلاً ومتمايزاً، وقد فعل ذلك بإصرار أزعج المحدثين أحياناً، لكنه مهم جداً للمفسّر الذي يجب أن يأخذه بعين الاعتبار. لقد حقق الكاتب ذلك بلعبة لغوية تتمحور حول كلمات homós =مماثل، و ísos =معادل، ومشتقاتهما. فأوديب، وقبل أن يعرف أي شئ عن أصله الحقيقي يُعرِّف نفسه في علاقته بلايوس قائلا أنه يتقاسم معه نفس الفراش ويتخذ نفس الزوجة homósporon[١٢٣]. وفي فمه تعني الكلمة أنه وضع بذرته في نفس المرأة التي وضع لايوس فيها بذرته من قبل. وفي البيت ٤٦٠، يستعيد تيريزياس نفس التعبير، لكن ليعطيه قيمته الحقيقية. فهو يعلن لأوديب أنه سيكتشف نفسه قاتل أبيه وشريكه في الإبذار homósporos[١٢٤]. وكلمة homósporos لها عادة معنى آخر يدلّ على ما يولد من نفس البذرة، أي القريب من نفس المحتد. والواقع أن أوديب، دون أن يعرف، هو من نفس محتد لايوس وجوكاستا أيضاً. والتساوي بين أوديب وأولاده يتم التعبير عنه بسلسلة من الصور الفجة: فالأب قد رمى ببذرة أبنائه في نفس الموضع الذي لُقّحت بذرته فيه؛ وجوكاستا هي زوجة ولازوجة، أم أنتجت أخاديدها في مواسم مختلفة الأب والأبناء؛ وأوديب قد لقح ببذرته تلك التي ولدته، وفي نفس الموقع الذي لقّحت فيه بذرته هو. ومن نفس الأخاديد، هذه الأخاديد «المتساوية» حصل على أولاده[١٢٥]. لكن تيريزياس هو الذي يعطي لهذه المفردات التي تدل على التساوي كل ثقلها المأساوي عندما يتوجه لأوديب بتلك التعابير: ستأتي آلام «تجعل منك معادلاً لأبنائك»[١٢٦]. وتماثل أوديب مع أبيه ومع أبنائه، والخلط في جوكاستا بين الأم والزوجة يجعلان أوديب مماثلاً لذاته، أي يجعلان منه ágos (دنس)، و ápolis (كائناً لامدنياً) يخرج عن المقاييس المشتركة ولا يتساوى مع الآخرين. وباعتقاده أنه مساوٍ للإله يكتشف نفسه في النهاية مساوٍ للاشئ[١٢٧]. لأن الطاغية isótheos،

(١٢٣) أوديب ملكاً، ٢٦٠.

(١٢٤) انظر المرجع المذكور، ١٢٠٩ - ١٢١٢.

(١٢٥) انظر ١٢٥٦ - ٧؛ ١٤٨٥؛ ١٤٩٦ - ٨.

(١٢٦) انظر ٤٢٥.

(١٢٧) حول «عدم المساواة» هذا بين أوديب وبقية سكان طيبة، والذي يجعل البعض مثل تيريزياس وكريون يطالبون بالحق في مكانه مساوية بالمقارنة معه، انظر ٦١، ٤٠٨ - ٤٠٩، ٥٤٤؛ ٥٧٩ و ٥٨١؛ ٦٣٠. وعلى الضربة التي يوجهها له لايوس بسوطه، يجيب أوديب أيضاً «ليس بشكل متساو»، (٨١٠). والتمني الذي يعبر عنه في النهاية أوديب المخلوع فيما يتعلق بأولاده هو ألا يقوم كريون «بالمساواة بين مصيبتهم ومصيبته» (١٥٠٧).

مثل الحيوان الكاسر، لا يعترف بقواعد اللعبة التي تؤسس المدينة البشرية(١٢٨). إن الاقتران بالمحارم لا يُعتبر ممنوعاً لدى الآلهة التي تشكل عائلة واحدة. فكرونوس وزيوس قد هاجما أباهما وأنزلاه عن عرشه. ومثلهما يمكن للطاغية أن يظن كل شئ مسموحاً له. أما أفلاطون فيسمي الطاغية «قاتل أبيه»(١٢٩) ويقارنه برجل كان يمكن له بفضل قدرات خاتم سحري أن ينال الحرية في خرق القواعد الأكثر قدسية بدون عقاب: أي أن يقتل من يريد، ويقترن بمن يرغب. إنه «سيد قراره في أن يفعل كل شئ مثل إله بين البشر»(١٣٠). كذلك فإن الحيوانات الوحشية لا تُطالب بأن تحترم الممنوعات التي يقوم عليها مجتمع البشر. إنها ليست مثل الآلهة التي تجعلها سلطاتها الفائقة فوق القوانين، وإنما هي تحت القوانين بسبب نقص العقل lógos(١٣١). وقد نقل لنا ديون كريزوستوم Dion Chrysostome الملاحظة الساخرة التي ذكرها ديوجين في معرض حديثه عن أوديب: «إن أوديب يتحسر لكونه في نفس الوقت والد

(١٢٨) «ولا يمكن الحديث عن الفضيلة حين يتعلق الأمر بإله كما لا يمكن الحديث عن رذيلة حين يتعلق الأمر بحيوان؛ فكمال الإله فيه من الشرف ما يتجاوز الفضيلة، كما أن سوء الحيوان هو نوع آخر يختلف عن الرذيلة». ARISTOTE, Eth. à Nic, 7 1145, a 25.

(١٢٩) الجمهورية، ٥٦٩ b.

(١٣٠) المرجع المذكور، ٣٦٠ c. في هذا السياق، وحسب اعتقادنا، يجب أن نفهم الستاسيمون الثاني للجوقة (٨٦٣ - ٩١١) الذي اقترحت له تفسيرات متنوعة للغاية. فهذه هي اللحظة الوحيدة التي تأخذ فيها الجوقة موقفاً سلبياً من أوديب الطاغية. لكن الانتقادات التي تربط الجوقة بينها وبين صلف الطاغية húbris تبدو غير مناسبة في حالة أوديب الذي كان آخر من يمكن له أن يستفيد من موقعه للحصول على «أرباح لا يستحقها» (٨٨٩). وفي الواقع أن كلمات الجوقة تتعلق، ليس بشخص أوديب، وإنما بموقعه «الاستثنائي» في المدينة. ومشاعر الاحترام شبه الدينية تجاه ذلك الذي يعتبر أكثر من بشر تتحول إلى رعب بمجرد أن يتبدى أوديب ذلك الذي استطاع في الماضي أن يقترف جريمة، والذي يبدو اليوم وكأنه يزيل مصداقية النبوءات الإلهية. وفي هذه الحالة فإن الـ isótheos (الطاغية) لا يبدو مثل القائد الذي يمكن التسليم له ليدل على الطريق، وإنما كمخلوق لا يكبح جماحه شيء ولا قانون، وكسيّد يمكن له أن يجرؤ على كل شيء، وأن يسمح لنفسه بكل شيء.

(١٣١) إن الـ lógos أي الكلام والعقل هو الذي يجعل من الإنسان الحيوان الوحيد «السياسي». فالحيوانات لا تملك سوى الصوت، في حين أن «الخطاب يفيد في التعبير عن المفيد والمسيء، وبالتالي أيضاً، عن الصحيح وغير الصحيح. «ذلك أن خصوصية الإنسان نسبة لبقية الحيوانات هي أن يكون لديه الإحساس بما هو صحيح وغير صحيح، وبقية المفاهيم الأخلاقية. ومجمل هذه المشاعر هي التي تولد العائلة والمدينة».

ARISTOTE, Politique, I, 1253 a 10 - 18.

وشقيق أبنائه، زوج وإبن زوجته، لكن الديكة لا تجد في ذلك أي عيب، وكذلك الكلاب والعصافير»(١٣٢) لأنه ليس لديهم لا أخ ولا أب ولا زوج ولا إبن ولا زوجة. إنهم مثل الحجارة المعزولة في لعبة الضامة، يعيشون بدون قاعدة، ودون أن يعرفوا الفرق أو التساوي(١٣٣)، ولذلك تختلط لديهم الـ anomía(١٣٤).

إن أوديب الذي خرج عن اللعبة، والذي نُبذ من المجال البشري بسبب اقترانه المحرم بأمه وقتله لأبيه، ينكشف في آخر الدراما مثيل الوحش الذي تذكره الأحجية التي ظن في كبريائه كرجل «عارف» أنه قد وجد لها الحل. فقد سألت العنقاء: ما هو الكائن صاحب الصوت الذي له قدمين وثلاثة وأربعة؟ هذا السؤال يذكر الأعمار الثلاثة التي يمر بها الإنسان على التوالي، والتي لا يمكن له أن يعرفها إلا الواحدة بعد الأخرى، لكنه يعرضها مخلوطة وممزوجة معاً: فالإنسان هو طفل يدب على أربع، وبالغ يقف بصلابة على قدميه، وشيخ يتكئ على عصاه. وأوديب الرجل ذو الساقين عندما يماثل

(١٣٢) D. CHRYSOST; 10 29; cf. B. KNOX, op. cit. p. 206. Cf. aussi OVIDE, Métamorphoses, 7 - 386 7:

«كان يجب على مينيفرون أن يجامع أمه، مثلما تفعل الحيوانات الوحشية!» انظر أيضاً ١٠، ٣٢٤ - ٣٣١.

(١٣٣) في بداية التراجيديا، يجهد أوديب لكي يصبح جزءاً من سلالة اللابداسيد التي كان يشعر بنفسه كشخص غريب بعيداً عنها تماماً (انظر ١٣٧ - ١٤١؛ ٢٥٨ - ٢٦٨) وكما كتب كنوكس:

"The resounding, half - envious recital of Laius' royal genealogy emphasizes Oedipus' deep - seated feeling of inadequacy in the matter of birth (....) And he tries, in his speech, to insert himself into the honorable line of Theban Kings." (Op. cit; p. 56).

لكن مأساته لا تكمن في الفروقات الكبيرة التي تفصله عن السلالة الشرعية، وإنما في انتمائه إلى هذه السلالة نفسها. وأوديب يشعر بالقلق من منبت وضيع يمكن أن يجعل منه إنساناً غير جدير بجوكاستا. لكن هنا أيضاً لا تكمن مأساته في المسافة الكبيرة للغاية، وإنما في القرب الكبير، وفي الغياب المطلق للفروق ما بين سلالتي الشريكين. إن زواجه هو أسوأ من علاقة غير متكافئة، إنه علاقة محرمة بالأقارب.

(١٣٤) إن الحيوانية لا تفترض غياب الـ lógos والـ nómos وحسب، وإنما تُعرّف على أنها حالة من «الخلط» يختلط فيها كل شيء ويتداخل بمحض الصدفة؛ انظر أسخيلوس، بروميثيوس مقيداً، ٤٥٠، ويوريبيدس، المستجيرات، ٢٠١.

نفسه مع أبنائه الصغار ومع أبيه الشيخ في آن معاً، فإنه يمحي الحدود التي يجب أن تجعل الأب مفصولاً تماماً عن أبنائه وعن أجداده كي يشغل كل جيل في تسلسل الزمن وفي نظام المدينة المكان الذي يعود إليه. وهنا يأتي آخر انقلاب عكسي تراجيدي. فانتصار أوديب على العنقاء هو الذي يجعل منه، ليس الجواب الذي استطاع أن يحزره، وإنما نفس السؤال الذي طُرح عليه. كما يجعل منه ليس رجلا كبقية الرجال وإنما كائن الخلط والفوضى، أو كما قيل لنا الوحيد من كل الكائنات التي تسعى على الأرض وفي الهواء وفي الماء «الذي يغير طبيعته» بدلا من أن يحتفظ بها متمايزة تماماً(١٣٥). إن أحجية الإنسان التي صاغتها العنقاء تحتوي إذن على حل، ولكن هذا الحل ينقلب ضد المنتصر، ضد الوحش، وضد حلال الأحاجي ليجعله يبدو هو نفسه مثل وحش، رجلاً على شكل أحجية، وأحجية بلا جواب هذه المرة.

من تحليلنا لمسرحية أوديب ملكاً نستطيع أن نستخلص بعض النتائج. في الموقع الأول أنه يوجد نموذج تُفعلّه التراجيديا في كل الأصعدة التي تمتد عليها: في اللغة من خلال وسائل أسلوبية متعددة، وفي بنية الرواية الدرامية حيث يتطابق التعرف والانقلاب معاً، وفي تيمة مصير أوديب، وفي شخص البطل نفسه. وهذا النموذج لا يُقدّم في مكان ما على شكل صورة أو مفهوم أو مجموعة عواطف. إنه بنية خالصة وفاعلة للإنقلاب عكساً، وقاعدة للمنطق الإلتباسي. لكن هذا ليس مجرد شكل وإنما هو أيضاً مضمون في التراجيديا. فلكي تكتسب القاعدة ملامح أوديب الذي يُعتبر نموذج الإنسان المزدوج، الإنسان المقلوب عكساً، كان ضرورياً لها أن تتجسد في ذلك الانقلاب الذي يحول الملك المؤله إلى كبش فداء.

هناك نقطة ثانية: إن كان التناقض التكاملي الذي يلعب عليه سوفوكلس ما بين الطاغية والفارماكوس موجوداً كما يبدو لنا في المؤسسات وفي النظرية السياسية للقدماء، فهل يعني ذلك أن التراجيديا لا تزيد عن كونها تعكس بنية كانت موجودة في المجتمع وفي الفكر المشترك؟ على العكس تماماً، يبدو لنا أنها لا تعكس هذه البنية وحسب وإنما تضعها أيضاً موضع شك وسؤال. ففي الممارسة وفي النظرية الاجتماعية، يبدو أن البنية القطبية التي تقابل ما بين الكائن الذي يعلو على ما هو إنساني وذلك الذي يبدو أدنى مما هو إنساني، إنما ترمي لاستكشاف الصفات المميزة لمجال الحياة

(١٣٥) انظر الحجة التي ترد في الفينيقيات ليوريبيدس.

الإنسانية التي تتحدد بمجموعة الـ nómoi. والأعلى والأدنى لا يتجاوبان مثل خطين يرسمان بشكل واضح الحدود التي يجد الإنسان نفسه متورطاً في داخلها. على العكس، لدى سوفوكلس، يتلاقى ما هو أعلى من مستوى البشر وما هو أدنى منه ويختلطان في نفس الشخصية. وبما أن هذه الشخصية هي نموذج الإنسان، فإن كل الحدود التي كانت تسمح بتحديد الحياة الإنسانية وتحديد موضعها تمحي. فالإنسان إذ يرغب مثل أوديب أن يذهب حتى النهاية بالتحقيق حول ما هو، فإنه ينكشف لغزاً لا كثافة له ولا مجال خاص يعود إليه ولا نقطة ارتكاز ثابتة يستند عليها. وهو دائما يتحدد في ذلك التأرجح بين مثيل الإله ومثيل العدم. وعظمته الحقيقية تتواجد في نفس النقطة التي تعبر عن طبيعته اللغزية، أي التساؤل.

والنقطة الأخيرة التي نوردها في النهاية هي أن الصعوبة الأكبر قد لا تكون فيما حاولنا أن نفعله، أي أن نعيد للتراجيديا معناها الأصيل، ذلك المعنى الذي كانت تحمله بالنسبة ليونانيي القرن الخامس، وإنما أن نفهم المعاني المغلوطة التي سمحت بها، أو بالأحرى أن نحدد لماذا توصلت لأن تسمح بكل هذه المعاني المغلوطة؛ وما هو مصدر تلك المرونة النسبية التي تميز العمل الفني، والتي تعطيه أيضاً نضارته واستمراريته؟ إن كان النابض الحقيقي للتراجيديا هو في نهاية التحليل ذلك الإنقلاب عكساً الذي يتم مثل رسم منطقي، فإن ذلك يبرر بقاء الرواية الدرامية مفتوحة للتأويلات المتنوعة، وكون مسرحية «أوديب ملكا» قد استطاعت، ضمن تاريخ الفكر الغربي، أن تحمل معانٍ جديدة في كل مرة كانت فيها مشكلة الالتباس في الإنسان تغير موضعها وتتحرك، وفي كل مرة كانت تُصاغ فيها أحجية الوجود البشري بتعابير مختلفة عن تلك التي صاغها بها الشعراء التراجيديون اليونان.

○ ○ ○

VI

الفصل السادس

الصيد والأضاحي في «الأورستية» لأسخيلوس

تبدأ «الأورستية»[*] بظهور المشعل الذي يحمل «النهار في قلب الليل»، و«يعيد الصيف في قلب الشتاء»[1]، من طروادة المدمرة حتى ميكينيا، مع أنه في الواقع ينبئ بمراحل معاكسة لما تبدو عليه في الظاهر. كذلك تنتهي الأورستية بموكب ليلي «على ضوء المشاعل المبهرة»[2]، التي لا يخدع لمعانها في تلك المرة، وإنما يضيء عالما تمت المصالحة فيه - دون أن يعني ذلك اختفاء التناحرات في داخله -. فبفعل الحدث التراجيدي، تحل الفوضى محل النظام عند البشر وكذلك لدى الآلهة، الشابة منها والمسنة، والتي يتم ذكر معاركها منذ بداية مسرحية «أغاممنون» على شكل صراع أبناء السماء[3]، والتي تتجابه أمام محكمة أثينا. ومع ذلك يبدو أن هناك موضوعتان تذرعان الثلاثية من بدايتها وحتى نهايتها، وهما موضوعة التضحية وموضوعة الصيد. فمسرحية «الصافحات» Euménides تنتهي بنداء الموكب المعروف بصيحاته الطقوسية التي تطلقها النسوة عندما يتم ذبح الحيوان المقدم قرباناً[4]. «والآن اصرخوا الصرخة الطقسية كجواب على نشيدنا». لكن أول صورة لها علاقة بالتضحية تظهر في البيت ٦٥ في مسرحية «أغاممنون» حيث يتم تشبيه الدخول في المعركة بالتضحية التي تفتتح الزواج، وبعدها مباشرة تظهر موضوعة التضحية التي لا ترغب بها الآلهة، أو «التضحية المفسودة» كما قيل: «غذي نارك بالحطب من الأسفل وبالزيت من الأعلى، إذ ما من

(*) نشرت هذه الدراسة للمرة الأولى تحت عنوان: - Parola del Passato, 129, 1969, p, 401 524. وهي استعادة مطورة للمداخلات التي قدمتها في حلقة بحث جان بيير ڤيرنان في المدرسة التطبيقية للدراسات العليا، وفي الندوة التي نظمها السيد جيلبير خان تحت إسم «عصر أسخيلوس» في بيڤر، في حزيران ١٩٦٩. وإنني أشكر المشاركين لملاحظاتهم.

(١) أغاممنون، ٢٢، ٥٢٢، ٩٦٩.

(٢) الصافحات (ترجمة مازون) ١٠٢٢.

(٣) أغاممنون ١٦٠ - ١٧٥.

(٤) الصافحات ١٠٤٣، ١٠٤٧.

شيءٌ يمكن أن يهدئ الغضب القطعي للقرابين التي لا ترغب بها النيران»[٥].

وصورة الصيد ليست أقل ظهوراً من صورة التضحية: فالنبوءة التي تشكل خلفية لمسرحية «أغاممنون» بأكملها، بل وأكثر من ذلك لماضي وحاضر ومستقبل عائلة الأتريديين، هي مشهد صيد بين الحيوانات حين يقوم نسران بافتراس أرنبة حبلى. أما مسرحية «الصافحات» فتحتوي على مشهد صيد إنساني تكون الفريسة فيه هي أورست، وتلعب ربات الندم Erynies دور كلاب المطاردة فيه. إن «صور» الصيد هذه قد جُمعت معاً في دراسة وافية، لكن التحليل فيها لا يتجاوز المستوى الأدبي العادي[٦]. أما تيمة التضحية التي غابت أهميتها تماماً عن ذهن باحث مثل فرانكل E. Fraenkel الذي يتحدث فقط عن «تحريف باللغة الطقسية يرمي لخلق تأثير مشؤوم»[٧]، فقد كانت موضوع أعمال أكثر تعمقا خلال هذه السنوات الأخيرة. من هذه الأعمال ما حاول أن يستخرج معاني التضحية في الثلاثية برمتها[٨] كما فعل فروما زيتلين Froma I. Zeitlin، ومنها ما كان أكثر طموحاً وأكثر عرضة للنقد أحياناً كما هو الحال مع بوركرت W. Burkert وغيبان J. P. Guépin اللذين ربطا دراسة التضحية بدراسة التراجيديا الإغريقية برمتها[٩].

(٥) أغاممنون، ٦٨ - ٧١.

(٦) جان ديمورتييه Jean DUMORTIER, Les Images dans la Poésie d'Eschyle, Paris, 1935.
انظر الصفحة ٧١ - ٨٧؛ ١٠١ - ١١١؛ ١٣٤ - ١٥٥، إلخ. في حين تم إهمال موضوعة التضحية للغاية؛ انظر الصفحة ٢١٧ - ٢٢٠.

(٧) Aeschylus, Agamemnon edited with a commentary by E. FRAENKEL, Oxford, 1950, III, p. 653

(٨) F. I. ZEITLIN, "The Motif of the Corrupted Sacrificial in Aeschylus' Oresteia". Trans. and Proc. of the Amer. Phil. Assoc. 96, 1965, p. 463 - 508; "Postscript to Sacrificial Imagery in the Oresteia (Ag., 1235 - 37)", ibid., 97, 1966, p. 645 - 653.

(٩) W. BURKERT, "Greek Tragedy and Sacrificial Ritual", Greek, Roman and Byzantine Studies, 7 (1966), p. 87 - 122; J. P. GUEPIN, The Tragic Paradox: Myth and Ritual in Greek Tragedy, Amesterdam, 1968.
هذا الكتاب الأخير غني جدا، لكن غيبان كان يمكن أن يقدم شيئا أكثر فائدة لو أنه لم يذهب بعيدا في دراسة الأصول الطقسية (والديونيزية على الأخص) للتراجيديا. والنتيجة أنه في وصفه للتراجيديا مثل «عيد للحصاد والقطاف» (ص. ١٩٥ - ٢٠٠) بدلا من أن يقول ما هي التراجيديا، يحاول أن يفسر من أين أتت التراجيديا، وهو لم يقترب إطلاقا من فرضيات هاريسون وكورنفورد التي صارت قديمة للغاية.

لكن ما لم يتم إدراكه حتى الآن[١٠]، «هو وجود علاقة بين الصيد والتضحية في الأورستية تجعل التيمتان تتضافران، بل وتتراكبان بشكل مباشر بحيث تجدر دراستهما في هذه الحالة معاً. ومع ذلك فإن نفس الشخصية (أورست وكذلك أغاممنون) تبدو فيها تارة كصياد وتارة كطريدة، تارة كقائم بالتضحية وتارة كضحية (أو مشروع ضحية). وفي نذير افتراس النسور للأرنبة الحبلى، يصبح الصيد صورة عن التضحية المرعبة التي هي التضحية بإيفيغينيا.

ومع أن الصيد لدى الإغريق هو مجال لم يتم استكشافه بشكل كاف نسبيا بعد، فإنه يوحي مع ذلك بعالم كامل من الصور. فالصيد هو قبل كل شئ نشاط اجتماعي يختلف حسب مراحل الحياة؛ ولقد استطعت بهذه الطريقة أن أميّز وأعارض ما بين الصيد الذي يمارسه الفتيان (الإيفيب)، ويقوم على المناورة والحيلة، وذلك الذي يمارسه جنود المشاة (هوبليت)، وهو نوع من البطولة[١١]. لكن الصيد هو أكثر من ذلك أيضاً. ففي عدد كبير من النصوص التراجيدية والفلسفية وتلك التي تتناول الأساطير، يبدو الصيد وكأنه أحد الأشياء التي تعبر عن الإنتقال من الطبيعة (كل ما هو بدائي غير مشغول) إلى الثقافة (كل ما هو محضّر ومشغول)، وبهذا المجال يلتقي الصيد مع الحرب. ونكتفي هنا بمثال واحد مأخوذ من أسطورة بروتاغوراس لأفلاطون[١٢]: فعندما يقوم السفسطائي بوصف عالم البشر قبل اختراع السياسة يقول: «لقد عاش

(١٠) لقد شعر غيبان بأهمية مثل هذه الدراسة؛ انظر المرجع المذكور، وعلى الأخص الصفحات ٢٤ - ٣٢؛ وإنه يقول في الصفحة ٢٦:

"Of course hunting metaphors are extremely common in ancient Greek, especially in the spheres of war and love. A mere enumeration of these hunting metaphors would not help us. But sometimes one feels that something more, a ritual allusion, may be intended".

وهو يذكر عددا من النصوص التي يمكن بالفعل أن ترجع إلى صيد له طابع طقسي.

(١١) انظر بيير ڤيدال ناكيه، «الصياد الأسود وأصول نظام الفتوة الأثينية»

P. VIDAL - NAQUET, "Le Chasseur noir et l'origine de l'éphébie athénienne", Annales, E.S.C, 1968 p. 947 - 964.

وقد نشر الكتاب أيضاً بالإنجليزية في

Proceedings of the Cambridge Philological Society 194, 1968, p. 49 - 64.

(١٢) انظر 322 b.

البشر في البداية متفرقين، ولم تكن هناك أية مدينة. وكانت الحيوانات تفتك بهم دائماً وفي كل مكان لأنها أقوى منهم. وكانت مهاراتهم التي تكفي بالكاد لتغذيتهم تعجز عن حمايتهم في حربهم مع الحيوانات الوحشية، لأنهم ما كانوا قد توصلوا بعد لفن السياسة الذي يشكل فن الحرب جزءاً منه»(١٣).

وبين الصيد وذبح الأضحية، أي بين الشكلين اللذين لجأ إليهما اليونانيون للحصول على الغذاء اللحمي، كانت العلاقة وثيقة. فهل يتعلق الأمر، كما يرى مولي K. Meuli، بنوع من القرابة التي تجعل شعائر التضحية استمرارية بعيدة لطقوس الصيادين في زمن ما قبل التاريخ كما نراها تمارس حتى اليوم في سيبيريا على الأخص(١٤) إن مولي، إذا ما أراد أن يثبت نظريته تاريخياً، مضطر لأن يوافق على أن طقوس الصيادين، قبل أن تتحول إلى طقوس المضحّين، قد اجتازت كثافة تاريخية مزدوجة: فحضارة الإغريق الزارعية قد تلت الحضارة الرعوية التي كانت بدورها قد انحدرت من حضارة الصيد(١٥). وإذا افترضنا أن هذه الوقائع مبرهنة، فإننا لا نرى كيف يمكن لها أن تعلمنا عن العلاقات بين الصيد والتضحية لدى الإغريق في الزمن الكلاسيكي، أي لدى شعب لم يكن بالأصل شعباً صياداً بشكل

(١٣) وكذلك أرسطو، السياسة I, 1256 b 23؛ حول هذا الموضوع في الأدب الإغريقي الذي يعالج «أصول» الحضارة، انظر:

TH. COLE, Democritus and the Sources of Greek Antropology, Ann Arbor, 1967, p. 34 - 36, 64 - 65, 83 - 84, 92 - 93, 115, 123 - 26.

(١٤) K. MEULI, "Griechische Opferbräuche", Phyllobolia für Peter von der Mühll, Bâle, 1946, p. 185 - 288.

رغم أن هذه الدراسة تخضع كثيرا للنقاش، إلا أن ذلك لا يمنع كونها تقدم تصنيفا رائعا للوقائع والأفكار، وهي تعتبر أهم الأعمال التي صدرت حول التضحية عند الإغريق. ومن المؤلفات الأخيرة حول هذا الموضوع، استخدمت بشكل واسع كتابين هما:

J. RUDHARDT, Notions fondamentales de la Pensée religieuse et actes constitutifs du culte dans la Grèce Classique, Genève, 1958, et J. CASABONA, Recherches sur le Vocabulaire des sacrifices en grec, Aix - Gap. 1966.

كذلك أذكر كتابا قديما ومفيدا جدا هو:

P. STENGEL, Opferbräuche der Griechen, Leipzig - Berlin, 1910.

(١٥) انظر ما يقوله هو نفسه عن ذلك، المرجع المذكور، ص ٢٢٣ - ٢٤.

رئيسي، ولو كان يمارس الصيد بشكل دائم(١٦)، وكان الصيد يقدم له باستمرار وفرة من الأساطير والصور الاجتماعية. إن دراسة التوافق الزمني هي التي تفرض نفسها في هذه الحالة حتى على المؤرخ، وعلى الأخص المؤرخ الذي هو أكثر من مجرد هاو للعصور القديمة.

حسب الأسطورة التي رواها هسيودوس، «في الزمن الذي كانت فيه نزاعات الآلهة والبشر تُحلّ في ميكونيا»(١٧)، كان سكان السماء وضيوف الأرض يتوزعون على جانبي المذبح الذي تتم التضحية «الأولمبية» عليه، وكانت العظام والدخان تذهب للبعض في حين ينال الآخرون اللحم المطبوخ. وهنا ترتبط أسطورة برميثيوس بأسطورة باندورا(*) بشكل وثيق: فامتلاك النار الضرورية للوليمة التي تقوم على الأضاحي، أي للوليمة بمعناها العادي طالما نحن في مجال الأسطورة، يقابله ما أتى به زيوس، أي «عرق النساء وفصيلتهن المكروهة والملعونة»(١٨)، والممارسات الجنسية المدمرة. وهكذا ارتسم مصير الإنسان في عصر الحديد كمزارع لا يمكن أن تنقذه سوى أعمال الحقول.

إن وظيفة الصيد متممة ومعاكسة لوظيفة التضحية في آن معاً. ولنقل بكلمة أنها تحدد علاقات الإنسان مع الطبيعة الوحشية. فالصياد هو حيوان قناص، أسد أو نسر، أو حيوان مراوغ، ثعبان أو ذئب (ولنذكّر هنا بأن كل صور الصيد لدى هوميروس هي صور حيوانية)(١٩)، وهو في الوقت نفسه من يمتلك الفن (Téchne) الذي لا يمتلكه لا الأسد ولا الذئب، وهذا ما تعبر عنه - بين مئات

(*) تروي الأسطورة أن باندورا هي المرأة الأولى أرسلها زيوس كعقاب للبشر الذين حمل لهم بروميثيوس النار التي سرقها من السماء، وقد وهبها الإله كل الصفات المغرية بالإضافة إلى جرة مغلقة تحتوي على كل الشرور، لكن الفضول دفعها لأن تفتح الجرة مما أدى لنشر هذه الشرور في الأرض. (المترجمة).

(١٦) كذلك فإن مولي K, Meuli لا يعالج هذه المسألة إلا بشكل موجز للغاية. انظر ص ٢٦٣.

(١٧) الأعمال Travaux، ٥٣٥ - ٣٦.

(١٨) المرجع المذكور، ٥٩١.

(١٩) انظر بعض الأمثلة من المرجع السابق، ص ١٤١، ومن أجل تصنيف ومقارنة مع الفن المعاصر، انظر كتاب:

R. HAMPE, Die Gleichnisse Homers und die Bildkunst seiner Zeit, Tübingen, 1952, notamment p. 30. et s.

النصوص الأخرى - أسطورة بروميثيوس كما جاءت في تعليقات كتاب بروتاغوراس لأفلاطون.

وفعل التضحية هو فعل طبخي. وأفضل حيوان للتضحية هو ثور الحراثة. وهذه التضحية التي هي نوعاً ما جريمة، والتي تصفها بعض النصوص بأنها ممنوعة[٢٠]، تأخذ طابعاً دراميا في احتفالات الثيران Bouphonies على شرف زيوس پوليوس Zeius Polieus في أثينا، حيث يُحشى الحيوان المضحى به بالقش ثم يُربط بعربة، في حين «يتم الحكم»[٢١] على كل واحد من «قاتليه» بدءاً من الكاهن وحتى سكين الذبح. لكن العلاقة بين التضحية وعالم الحقول المزروعة أكثر أهمية من أن يكفي لإبرازها عيد يمكن لنا أن نصفه بأنه هامشي. وإليكم هذا المثال المغرق في القدم: عندما قرر رفاق أوليس بعد أن نفذت مؤونتهم أن يضحوا بثيران الشمس، كانت تنقصهم بالذات منتجات الزراعة؛ فبدلاً من الشعير الذي تُشوى حبوبه، أخذوا أوراق شجرة سنديان، وبدلاً من الخمر التي تُراق لتكريم الآلهة استخدموا الماء. وكانت النتيجة كارثية، إذ «أخذ اللحم المطبوخ والنيئ يخور حول أسياخ الشي»[٢٢]. ومع ذلك كان هناك بديل عن هذه التضحية المرذولة، وأوليس يذكره بنفسه، ألا وهو الصيد البري والبحري[٢٣].

إن الصيد إذا ما نظرنا له بصورة إجمالية يتوضع فعلياً في الموضع المعاكس للتضحية الأولمبية الكلاسيكية. وإننا نعرف أن التضحية بالحيوانات التي يتم اصطيادها أمر نادر (ويمكن تفسير ذلك بسهولة طالما أن الحيوان الذي تتم التضحية به يجب أن يكون

(٢٠) Cf.Schol. ARAT. Phaen, 132, ELIEN, N.A. 12,34, Schol. Odysse, 12, 353, NICOLAS DE DAMAS, fr. 103, i Jacoby; ELIEN, Var. Hist, 5, 14, VARRON, De re rustica, 2, 5, 4; COLUMELLE, 6, Praef. PLINE, N.H. 8, 180.
هذه النصوص تتجاوز العالم الإغريقي بشكل كبير.

(٢١) PAUSANIAS, I, 28 10; ELIEN, Var. Hist. 8, 3; PORPHYRE, De Abstinentia, 2, 28;
وبمجمل التقاليد انظر: L. DEUBNER, Attische Feste, Berlin, 1932, p. 158

(٢٢) الأوديسة، ٣٥٦ - ٣٩٦.

(٢٣) المرجع المذكور ٣٢٩ - ٣٣٣، انظر حول هذه النقطة مقالتي «القيم الدينية والأسطورية للأرض وللتضحية في الأوديسة».
"Valeurs religieuses et mythiques de la terre et du sacrifice dans l'Odyssée" Annales E. S. C. 1970, p. 1288 - 89.

حياً)، كذلك نعرف أن التضحية ترتبطُ عموماً بآلهة تتمرد على المدن، وهي آلهة لها طابع وحشي مثل آرتميس وديونيزوس(٢٤). وفي كثير من الأحيان، كما في أسطورة إيفيغينيا، تبدو التضحية بحيوان يتم صيده مثل بديل عن التضحية البشرية، وكأن وحشية الضحية تُصبح بديلا عن وحشية الفعل نفسه بشكل من الأشكال.

ومع ذلك توجد بين هذه المجالات المتعاكسة مناطق تداخل هي التي تستثمرها التراجيديا بالذات. فمسرحية «عابدات باخوس» ليوريبيدس تقدم لنا وصفاً مؤثراً للطابع الديونيزي لأكل اللحم النيئ (تفسيخه)، وهو فعل يختلط فيه الصيد بالتضحية. ولقد كان بانتيه Penthée ضحية مثل هذا الصيد الذي يحمل طابع التضحية(*).

إن هدفي هنا ليس تعداد كل مقاطع الأورستية التي يرد فيها ذكر التضحية والصيد البري والبحري، وإنما بكل بساطة أن أؤكد على مواضع القوة في المسرحيات الثلاث التي سنرى كيف تتعارض بشكل من الأشكال حداً بحد.

ولنفتتح الأمر مع مقطع الجوقة الذي يلي تماماً المدخل (Paródos) في مسرحية «أغاممنون»(٢٥)، والحديث عن نذير الشؤم الذي تبدى للآخيين في جزيرة آوليس. وإنه ليمكننا القول أن الشاعر في هذا المشهد أكثر منه في مشهد كاساندرا الهام «يجمع معاً (...) الماضي الأكثر بعداً والمستقبل الذي سيأتي»(٢٦)، لكن، طالما أننا ما زلنا في بداية المسرحية، فإن كل شئ يبدو فيه شديد الإبهام(٢٧).

(٢٤) وهو استعراض يجب أن يستكمل على الأخص بتحقيق آركيولوجي دقيق قام به ستينغيل:

P. STENGEL, "Über die Wild und Fischopfer der Griechen", Hermes, 1887, p. 94 - 100. repris dans Opferbräche..., p, 197 - 202.

(*) Penthe هو ملك طيبة، عارض إدخال عبادة ديونيزوس إلى مدينته فقرر الإله الإنتقام منه بأن جعل نساء طيبة في إحدى الحفلات يضطربن ويتخيلن أن ملكهن هو حيوان متوحش، ولذلك قامت أمه آغافيه بقطع رأسه، ولم تنتبه إلى فعلتها إلا بعد أن عادت إلى صوابها. (المترجمة).

(٢٥) انظر أغاممنون، ١٠٥ - ١٥٩.

(٢٦) جاكلين دو روميلي

J. de ROMILLY, Revue des études grecques, 1967, p. 95. Cf. aussi Le Temps dans la tragédie grecque, Paris, 1971, p. 73 - 74.

(٢٧) بعد أن انتهيت من كتابة هذه الصفحات علمت بوجود الدراسة الممتازة التي قام بها برادوتو:

PERADOTTO, "The Omen of the Eagles and the... of Agamemnon", Phœnix 23, 1969, p. 237 - 263.

«لقد ظهر ملكان من الطيور لملوك السفن، أحدهما أسود تماماً، والآخر ظهره أبيض. ظهرا قرب القصر من جهة الذراع التي كانت تشد الرمح، وكانا يتراءيان للعيان في مكانهما العالي وهما يلتهمان أرنبة حبلى والأجنة التي في بطنها بعد أن فقدت أية إمكانية للهرب». ولقد استنتج كالخاس مباشرة من هذا المشهد أن النسور هم الأتريديون، وأنهم سينالون طروادة، وأن أرتيميس التي سترى في قتل الأرنبة إهانة لها يمكن أن تطالب بفدية أهم بكثير (إيفيغينيا) مما سيستجر بدوره مصائب أخرى: «لأن تلك المديرة الماكرة التي تحمي البيت تتحفز للرد في يوم مرعب، لأنها الغضب الذي لا ينسى شيئاً، والذي يرغب بالثأر لطفلة»[٢٨]. وهكذا يتم الإعلان بشكل يكاد يكون ملموساً عن ثأر كليتمنسترا القائم على الحيلة.

إن مفردات الصيد ومفردات التضحية تختلط هنا بشكل وثيق. فالأرنبة قد «فقدت آخر إمكانية للهرب»[٢٩]، وهو تعبير تقني نجده في مكان آخر[٣٠]. وهل هناك من داع لأن نؤكد على الأرنبة، وهي نموذج الطريدة، بل والحيوان الوحيد، كما يقول هيرودوت، الذي يمكن لأنثاه أن تحبل بينما هي تحمل أجنتها في أحشائها لكثرة ما تحتاج الطبيعة لتلك الضحايا[٣١]، كما أنها الصورة المعاكسة للأسد والنسر. وحين يصف هوميروس آخيل يقول: «إن لديه انطلاقة النسر الأسود، النسر الصياد، أقوى الطيور وأسرعها في آن معاً»؛ كما أنه يشبّهه أيضاً «بنسر الأعالي الذي يذهب للسهول عبر السحب المظلمة ليخطف حملاً وديعاً أو أرنباً مذعوراً»، «النسر، أكثر الطيور تحكماً، ذلك الصياد القاتم الذي يسمى بالأسود»[٣٢]. لكن الأمر لا يتعلق بأي نوع كان من أنواع الصيد. ولقد تم التأكيد

(٢٨) أغاممنون، ١٥١ ـ ٥٥.

(٢٩) المرجع المذكور، ١٢٠.

(٣٠) لقد قام كزينوفون في مؤلفه فن الصيد Cynégétique، ٥، ١٤؛ ٩، ١٠؛ وكذلك آريين في مؤلفه فن الصيد Cynégétique، ١٧ بذكر «الركض الأول» للحيوان الذي يلوذ. ولقد قام مازون بتحقيق المقاربة في الصفحة ١٤ من منشورات بوديه **Edition Budé**.

(٣١) هيرودوت، ٣، ١٠٨. حول الأرنب في عبادة آرتميس، وخاصة في براورون في أتيكا، انظر المقال المذكور أعلاه لبيرادوتو، ص. ٢٤٤.

(٣٢) الإلياذة، ٢١، ٢٥٢، ـ ٥٣؛ ٢٢، ١٣٠؛ ٢٤، ٣١٥ ـ ٣١٦، ترجمة مازون؛ انظر أيضاً ١٧، ٦٧٤ ـ ٧٧ حيث يبدو مينيلاس موضع المقارنة. لمراجع أخرى وللتحديد العلمي لفصيلة هذه النسور (الأبيض والأسود)، انظر تعليق فراينكيل FRAENKEL, II، ص. ٦٧ ـ ٧٠.

على ذلك. فقد جاء ذكر(٣٣) نظام للصيد أشار إليه كزينوفون يلزم «الرياضيين» أن يتركوا صغار الحيوانات للإلهة(٣٤). ولذلك فإن صيد النسور هو في الوقت ذاته صيد ملكي وصيد غير شرعي لأنه يتعدى على مجال آرتميس.

لكن هذا الصيد هو في الوقت نفسه نوع من التضحية، ولقد ذكر كالخاس ذلك بتعابير واضحة حين تخوف من أن تتطلب آرتميس «تضحية أخرى مرعبة، تحتفظ فيها بالضحية بأكملها»(٣٥)، خاصة وأنه يتم التأكيد على هذا التماثل في البيت العجيب الذي يُعتبر من روائع الإبهام والإلتباس الأسخيلوسي، والذي يعبّر عن غضب آرتميس على «كلاب أبيها المجنحة»، والذي يحمل معنيين في الوقت ذاته هما: «لأنها ضحت بالأرنبة التعيسة وبأجنتها قبل أن تلد»، و«لأنها ضحت بإبنها، ذلك الكائن التعيس المرتعب، على جبهة الجيوش»(٣٦).

هل يمكن لنا أن نحدد أكثر من كالخاس معنى ذلك النذير؟ إن العراف بذاته يؤكد على تعددية معانيه. فالعناصر المشجعة واضحة تماماً طالما أن النسور تظهر «قرب الذراع التي ترفع الرمح»(٣٧)، أي من الجهة اليمنى، وأن أحد هذه النسور له ظهر أبيض، وهو لون مبارك دينياً(٣٨). وبالتالي فإن صيد النسور يعني النجاح. وبمعنى من المعاني فإن الأرنبة الحبلى هي طروادة(٣٩) التي ستقع في الشباك التي لا يمكن لرجل أو طفل أن

---

(٣٣) مازون ص ١٥ في دار نشر بوديه.

(٣٤) Cynégétique, 5, 41

(٣٥) أغاممنون، ١٥٠، تعبير «تضحية أخرى». بدلا من أن تتطلب التضحية تضحية أخرى، فإنها تتم دون وجبة قرابين، أي أنها قربان يستهلك حتى يزول.

(٣٦) من أجل برهان تفصيلي، إعيد القارئ هنا إلى دراسة ستانفورد:
W. B. STANFORD, Ambiguity in Greek Tragedy, Oxford, 1939, p. 143.
أما تعليقات فرانكيل فلا تقول شيئا بهذا الخصوص.

(٣٧) أغاممنون، ١١٦.

(٣٨) Cf. G. RADKE, Die Bedeutung der Weissen und der Schwarzen Farbe im Kult und Brauch der Griechen und Römern, Berlin, 1936, notamment, p. 27, et s.

(٣٩) على الرغم من أن الرمز مختلف تماماً، فإن المستمعين الذين كانوا يحيطون بأسخيلوس كانوا يذكرون المشهد الشهير الذي يقوم فيه كالخاس بتفسير الفأل الذي نجم عن ثعبان التهم ثمانية عصافير صغيرة مع أمها وتحول إلى حجر، مما ينبئ بالاستيلاء على طروادة بعد تسع سنوات من القتال (الإلياذة، ٢، ٣٠١ - ٣٢٩) لكن عند هوميروس، ما أن يفسر الفأل حتى يصبح واضحا للغاية وهذا لا ينطبق على ما يتم لدى أسخيلوس.

يهرب منها[٤٠]، طروادة التي سيكون الاستيلاء عليها نوعا من الصيد[٤١]. لكن الأرنبة هي أيضاً كما رأينا إيفيغينيا التي قام والدها بالتضحية بها. وآرتميس الجميلة والطيبة تبسط حمايتها الخطيرة «على الثمار الضعيفة للأسود المرعبة وعلى صغار كل حيوانات الحقول»[٤٢]. وأغاممنون هو أيضاً أسد[٤٣]، وإيفيغينيا التي هي ضحية النسور بصورة الأرنبة الحبلى، وضحية آرتميس كإبنة أسد، هي في كل الأحوال ضحية أبيها. وآرتميس إلهة الطبيعة الوحشية التي يذكر كالخاس إسمها في المقدمة عندما يقترح التضحية بإيفيغينيا[٤٤]، لا تتدخل إلا لأن أغاممنون كان قد دخل في عالم المتوحشين تحت صورة النسر[٤٥]. وقبل أن يدور مشهد جزيرة آوليس، كان هناك صغار آخرون غير صغار الأرنبة قد تمت التضحية بهم والتهامهم خلال المأدبة السيئة التي يتم ذكرها في مشهد كاساندرا الكبير. وستقول كليتمنسترا فيما بعد أن «روح الانتقام الشرسة

(٤٠) أغاممنون، ٣٥٧ - ٦٠.

(٤١) انظر ما سيلي، الصفحة ١٤٥.

(٤٢) أغاممنون، ١٤٠ - ٤٣.

(٤٣) انظر على الأقل أغاممنون، ١٢٥٩، وكذلك على الأغلب ٨٢٧ - ٢٨. انظر البرهان الرائع الذي أتى به كنوكس:

M. W. KNOX, "The Lion in the House" Classical Philology, 47, 1957, p. 17 - 25.

وهو يثبت دون أي شك ممكن أنه في صورة شبل الأسد الذي يكبر (أغاممنون، ٧١٧ - ٧٣٦) لا يجب أن نرى باريس وحده وإنما إبن آتريه نفسه.

(٤٤)........ ٢٠١ - ٢٠٢.

(٤٥) هذا ما يمكن أن نستخلصه مع بعض التعديلات من دراسة ڤاللون:

W. WHALLON, "Why is Artemis angry?", American Journal of Philology 82, 1961, p. 87 - 77Û

ومن جانب آخر أظهر فرانكيل (FRAENKEL, Op. cit., II, p. 97 - 98) أن أسخيلوس قد امتنع عن ذكر التقاليد التي تقول بأن الأتريديين كانوا قد انتهكوا الحرم المخصص لأرتميس أو قتلوا حيوانا مخصصاً لها. والواقع أنه لا حاجة لإدخال مثل هذا الفعل لأنه في المنظور التراجيدي يعتبر أغاممنون مذنباً بشكل مسبق لكونه أحد الأتريديين، ومع ذلك فإنه يظل حراً في كل لحظة في ألا يكون كذلك. وإننا للوهلة الأولى نخضع لإغراء أن نرى في البيت ١٤١ تلميحاً للخرافة التي تقول بنجاة إيفيغينيا التي حملتها الإلهة إلى توريد. أوليست آرتميس «مفعمة بالشفقة» ؟ (١٣٤). لكن ما من نص لأسخيلوس يسمح لنا أن نؤكد ذلك.

لدى آتريه»(*) هي التي «ضحت بذلك الرجل (أغاممنون) انتقاما لمقتل أطفال صغار»(٤٦)، وبالتالي فإن الأرنبة يمكن أن تُمثّل في الأطفال المقتولين.

والنسور هم الأتريديون، لكن أول من يتم ذكره من بينهم، وهو النسر الأسود، ذلك الصياد القاتم الذي كتب عليه الشقاء(٤٧)، لا يمكن أن يكون إلا بطل الدراما، أغاممنون. أولا يتم تشبيهه في موضع آخر في المسرحية بـ «ثور له قرون سوداء»(٤٨).

وأما اللون الأبيض، الذي يتم إرجاعه بشكل مضمر لمينيلاس، فيذكّر بلا شك بأن المسألة تنتهي جيداً بالنسبة له. فمينيلاس هو البطل الذي سيبقى على قيد الحياة في الدراما الساتيرية التي تنهي المسرحية وتحمل إسم «بروتيوس Proteus»(٤٩). لكن، لكي يتم تعقيد مهمة المفسر أكثر، فإن هذه النسور هي أيضاً كواسر (حدأة) يظهرها رئيس الجوقة في مقدمة المسرحية وهي تدور فوق أجوائها المقفرة مطالبة بالعدالة

(*) جاء في ثلاثية الأورستية لأسخيلوس أن سبب اللعنة التي حلت بالأتريديين هو الشرور والآثام التي ارتكبها الشقيقان تييست وآتريه، وخاصة ذلك الأخير الذي قام بذبح طفلين من أبناء شقيقه تييست وقدمهما له في مأدبة. بعد ذلك قام إيغيست إبن تييست الذي ظل على قيد الحياة بقتل آتريه، وفيما بعد أغاممنون، لكنه سرعان ما يقتل بخنجر أورست. وهذه الرواية تبرر التحليل الذي يربط بين مقتل الأرنبة الحبلى ومقتل الأولاد (المترجمة).

(٤٦) أغاممنون، ١٥٠٢ - ١٥٠٣.

(٤٧) إن الصياد الفتى الأسود الذي هو موضع دراستي التي ستأتي لاحقا ليس أسود إلا بشكل مؤقت، وخلال اعتزاله الطقسي؛ أما الأمر هنا فمختلف تماماً: فأغاممنون هو صياد ملعون.

(٤٨) «في فخ غلالة أوقعت الثور ذو القرون السوداء؛ وهي تضرب» (١١٢٦ - ٢٨). وإنني أترجم البيت بهذه الطريقة على الرغم مما يقوله فرانكيل (op. cit. II, p. 115 - 19) وقد تنبه إلى ذلك تومسون THOMSON ودينستون J. D. DENNISTON و پاج D. PAGE، وذلك في منشوراتهم لمسرحية أغاممنون، أوكسفورد، ١٩٥٧، ص. ١٧١ - ٧٣. ومن جانبه فإن غيبان J. P. GUEPIN, op. cit., p. 24 - 25 يظن أن الغلالة في حد ذاتها هي «مؤامرة لها قرون سوداء» ومع ذلك فإن القرون تلائم الثور أكثر من ملاءمتها للحيلة أو للغلالة. وبالتالي فإنني أتفق مع مازون قبل التصليحات المجراة على مخطوطه. ولقد قام فرانكيل بالترجمة التالية: «With black contrivance of the horned one». وإنني أجد ذلك الانتقال بين الصفة والإسم غريبا للغاية.

(٤٩) في تعليقاته، يقوم فرانكيل بالإرجاع إلى عدة نصوص تصف النسر ذا الظهر الأبيض بالجبن. وهذا التفسير لا يتناقض مع التفسير الذي ندافع عنه هنا. ولنذكر لصالح هذا التفسير أن الرسول يذكر بشكل عرضي النهاية السعيدة التي يلقاها مينيلاس الذي اختفى في عاصفة العودة، وذلك في الأبيات ٦٧٤ - ٦٧٩.

لأطفالها الذين خطفوا، ثم تنال ذلك، وفي هذا إشارة لهيلين المختطفة(٥٠). فهل يكون هذا التعاكس دون أية أهمية؟ وهل استعمل أسخيلوس كلمتين ليدل على نفس الطائر؟ إن ذلك هو ما تم اعتماده(٥١)، والصحيح أن الطائرين يتم الخلط بينهما بشكل كامل(٥٢). ومع ذلك فمن الغريب أن يكون الحيوان النبيل، الحيوان الملكي، أي نسر الأعالي هو الذي يوصف على أنه قد أنجز فعلاً حقيراً، في حين أن الحيوان الحقير آكل الجيفة هو الذي يطالب بالعدالة(٥٣). أليست الحدأة على العكس من النسر الحيوان الذي ينجذب إلى رائحة الجثث وما هو متفسخ، والذي يموت إذا ما أحاطته الروائح

(٥٠) أغاممنون، ٤٩ ـ ٥٤.

(٥١) وكذلك يفعل هيدلام وتومسون:

W. G. HEADLAM et G. THOMSON, The Oresteia of Aeschylus, Cambridge, 1938, p. 16.

أما WHALLON فقد لمس بشكل واضح أهمية دراسة الحيوانات التي ترد في مسرحية أسخيلوس من أجل تفسير العمل:

"The repeated beast symbols of the Oresteia are the Aeschylean counterpart of the Sophoclean dramatic irony". (op. cit., p. 81).

وهو يستخلص بنفس الإتجاه ما يلي:

"The generic difference between the vulture and the eagle are unimportant here; the eagle might well have been the bird of vengeance, the vulture might have been the bird of predacity" (ibid., p. 80).

لكن المسألة قد طرحت بشكل أفضل من قبل زيتلين.

F. I. ZEITLIN, The motif..., p. 482 - 83.

(٥٢) Cf. G. D'ARCY W. THOMPSON, A Glossary of Greek Birds, Oxford, 1936, p. 5 - 6. et 26.

(٥٣) حول التعارض ـ وأحيانا الخلط ـ ما بين النسر والحدأة، انظر إلى النصوص التي قام بجمعها هورغون J. HEURGON, "Vulture", Revue des études latines, 14, 1936, p. 109 - 118. كذلك يمكن أن نجد كل المراجع المرغوبة في دراسة D'ARCY W. THOMPSON, op. cit..

(٥٤) من أجل هذا التعارض، قارن على سبيل المثال

ESOPE, Fable 6; ELIEN, N.A. 3, 7; 18, 4; ANTONIUS LIBERALIS, 12, 5 - 6; DIONYSIOS, De Aucupio, 1, 5 (Garzya). Voir D'ARCY W. THOMPSON, op. cit. p. 84.

وإنني أشكر مارسيل ديتيين Marcel Detienne الذي كان بصدد تحضير كتابه حدائق أدونيس Les Jardins d'Adonis, Paris, 1972 (voir p. 48 - 56)، فقد أفادني في إيضاح هذه النقطة. ولقد دلني مانوليس باباتوموبولوس Manolis Papathomopoulos إلى النص الأخير المذكور.

الذكية[٥٤]؟ أوليس هذا «التناقض» على العكس، أحد نوابض المسرحية؟ وفي نهاية الأمر فإن التفسخ يظل حاضراً في المسرحية. ففي مشهد كاساندرا الكبير تصرخ هذه المرأة التي أوتيت قدرة معرفة المستقبل: «إن هذا القصر يفوح برائحة القتل والدم المسفوك. عبثا تقول أنه يفوح برائحة القرابين المحروقة في الموقد، ذلك أن هذه الرائحة تشبه النفحات الصادرة عن القبور، وهي أبعد ما تكون عن البخور»[٥٥].

إن المسرحية برمتها تظهر لنا بمعنى من المعاني كيف أن تلك التضحية الفاسدة التي هي قتل إيفيغينيا تلي تضحيات أخرى وتستجر تضحيات أخرى، تماماً كما وليمة النسور، ذلك الصيد المرعب، تلي وتستجر ولائم أخرى.

وحرب طروادة هي في حد ذاتها صيد، والجوقة تذكر (أولئك الصيادين الكثر المسلحين بالتروس والذين يهبّون وراء الأثر الزائل لسفينة «هيلين»)[٥٦]. وهؤلاء الصيادين ليسوا «غريبين»[٥٧]، وإنما هم ببساطة مماثلين للعديد من الصيادين المدججين بأسلحة جنود المشاة، أو الذين يرتدون على الأقل الترس، والذين تمثلهم الآنية القديمة، وتعاكس بينهم وبين الصيادين العراة من الفتيان[٥٨]. لكن، كما توحي بذلك فيما بعد مباشرة أمثولة الشبل، فإن هؤلاء الصيادين من جنود المشاة لا يتصرفون مثل الجنود. فمن عالم المعركة (máche) سننتقل إلى عالم الصيد الحيواني المتوحش والملحد. والرسول يقول ذلك وهو ينهي الخطاب الذي يلفظه عند الوصول: «لقد قام أبناء بريام بدفع ثمن خطاياهم مرتين»[٥٩].

ولقد أوحت كليتمنسترا بذلك بقسوة حين قالت: إن حرباً لا تحترم آلهة المهزومين ستكون حرباً خطيرة على المنتصرين[٦٠]. وسيقول أغاممنون نفس الشئ بوضوح أكبر وهو يصف الاستيلاء على طروادة: لقد كان الإنتقام «قصاصا

(٥٥) أغاممنون، ١٣٠٩ - ١٢.

(٥٦) المرجع المذكور، ٦٩٤ - ٩٥.

(٥٧) حسب رغبة مازون الذي ترجم بهذا الشكل مضيفا كلمة إلى النص.

(٥٨) في أطروحة الميتريز حول مواضيع الصيد في الآنية الآتيكية في القرنين السادس والخامس (١٩٦٨) قام آلان شناب Alain Schnapp بجمع ملف هام حول هذا الموضوع، وإنني أتمنى أن يقوم بنشره في يوم من الأيام. وبانتظار ذلك انظر الصور I و II.

(٥٩) أغاممنون، ٥٣٧.

(٦٠) المرجع المذكور، ٣٣٨ - ٣٤٤.

مرعبا»[٦١] لا يتناسب مع خطف هيلين. وجنود المشاة، «كتيبة التروس الرشيقة»[٦٢] هم الذين فازوا؛ لكن هؤلاء الجنود يقاتلون في الليل[٦٣]، وهو شئ يتعاكس مع أخلاقيات المعركة لدى الإغريق. إن القطعان التي تتوالد من بطن الحصان(*) هي «وحش آرغوس المفترس»[٦٤] الذي شبَّ «مثل أسد مرعب، وقام بلعق الدم الملكي بحمية كبيرة»[٦٥]. الحرب هي إذن تكرار لموت الأرنبة يكون

(٦١) الكلمة اليونانية هنا (٨٢٢) هي تصليح قام به كايزر Kayser والتزم به مازون بدلا من الكلمة التي أتت في المخطوطات، وهي غير معقولة. وإذا ما التزمنا مع فرانكل Fraenkel وتومسون Thomson ودينيستون - پاج Denniston - Page التصليح الذي أتى به هيث Heath فإن الأبيات ٨٢٢ - ٢٣ تترجم على الشكل التالي: «لقد حصلنا على تعويض الخطف الوقح». وكلمة خطف باليونانية هي هنا أيضاً تصليح.

(٦٢) أغاممنون ٨٢٥.

(٦٣) قريب غروب البلياد (النجوم السبعة). هذه الكلمات الثلاثة الموجودة في البيت ٨٢٦ قد خضعت منذ عصر النهضة لكثير من التمحيص. ويمكن أن نجد زبدة النقاش حولها في
FRAENKEL, op. cit., p. 380 - 82
وفي
THOMSON, The Oresteia of Aeschylus, Prague, 1966, p. 68.
فالبعض يرى أن الكلمة تدل على غروب نجوم البلياد (١٤ تشرين الثاني) الذي يحدد تقليديا بداية الفصل السيئ. وهذه الإشارة تنسجم تماماً مع العاصفة التي يروي عنها الرسول في البيت ٦٥٠، كما تنسجم رمزيا مع الإنقلاب Périptie الخطير الذي يمثله في الواقع الاستيلاء على طروادة وعودة أغاممنون. وهذا هو مع بعض التعديلات رأي تومسون Thomson ودينستون پاج Denniston - Page (صفحة ١٤١). لا بل أن هؤلاء المؤلفين يرون أن الإشارة هنا مجانية تماماً. وهناك من يعتقد أن الكلمة تدل بكل بساطة على الغروب الليلي لهذه المجموعة من النجوم، ويذكر فراينكيل بأنه في فترة الأعياد الديونيزية الكبيرة (نهاية شهر آذار)، تغرب نجوم البلياد في حوالي الساعة العاشرة مساء. وبدون أن تكون هناك حاجة للإعادة كما يفعل فراينكل للعادات الغذائية للأسد، وهي عادات كان يعرفها هوميروس (الإلياذة ١٧، ٦٥٧ - ٦٦٠)، يجب أن نعترف أنه تبعا لمجرى الرواية فإننا نتخيل بسهولة أكبر أسدا (حتى ولو كان مجازيا) يقفز في الليل، لا أسدا يقفز في بداية الموسم الشتوي. وإن التقاليد بمجملها توضّع الاستيلاء على طروادة خلال الليل.

(*) إشارة إلى خدعة حصان طروادة حين خرج جنود الإغريق من بطن الحصان ليهجموا على المدينة. (المترجمة).

(٦٤) عض هي نفس الكلمة التي استعملها أسخيلوس ليدل على الوحش (أبي الهول) الذي كان مرسوما على ترس ارتينوپيه (السبعة، ٥٥٨)، أو الوحوش البحرية (بروميثيوس، ٥٨٣).

(٦٥) أغاممنون، ٨٢٧ - ٢٨.

فيها الأسد، وهو حيوان ملكي آخر، بديلاً عن النسور. كذلك فإن مشهد كاساندرا الكبير ومشهد مقتل أغاممنون يكرران بدورهما التضحية بإيفيغنيا والحرب وموت أطفال تييست.. وليست هناك حاجة لأن نذكّر بأن المفردات تظل هنا أيضاً، وبشكل دائم، مفردات التضحية[٦٦] والصيد. فكاساندرا هي كلبة صيد[٦٧]، وأغاممنون هو في آن معاً الرجل المقتول في تضحية تبدو أكثر رعباً لأنها تترافق مع قسم وعهود ومع الصرخة الطقوسية لربات الانتقام العائلية[٦٨]؛ وهو حيوان وقع في الشبكة، تمت مطاردته قبل أن يُقتل[٦٩]؛ وهو

(٦٦) لمزيد من التفاصيل حول النصوص أعيد إلى المقالات المذكورة لزيتلين.

(٦٧) أغاممنون، ١٠٩٣ - ٩٤ - ١١٨٤ - ٨٥.

(٦٨) انظر ١٠٥٦، ١١١٥ - ١٧ (الصرخة الطقسية)، ١٤٣١ (القسم). إنني لا أعتقد مثلما يفعل زيتلين (The motif..., p. 477) أن هذا القسم يرجع إلى الماضي. إن كليتمنسترا تعي بشكل كبير الطابع المرعب للانتهاك الديني الذي اقترفته لتوها طالما أنها تتصور ما يفوق هذا الانتهاك، أي أن تريق قرباناً من الخمر على جثة قتيل (١٣٩٥)، وهو ما لا يندرج، حسب قولها، ضمن الأصول. وهذا التعبير يجب أن يُفهم من خلال الإرجاع إلى القرابين من الخمر التي كانت تراق على ضحية قبل إعدامها، وتلك التي ترافق النصر بدون شك؛ انظر D. W. LUCAS, Agamemnon, 1393, 8, Proc. of the Cambr. Phil. Soc. 195, 1969، وأنا أقبل هذا البرهان في خطوطه الأساسية.

(٦٩) صور الشبكة وفخ الصيد: بالنسبة لكاساندرا في ١٠٤٨، وبالنسبة لأغاممنون في ١١١٥، ١٣٧٥، ١٣٨٢ (شبكة صيد الأسماك)، ١٦١١. هل كانت تيمة الشبكة، و«ثوب الخيانة» موجودة قبل أسخيلوس؟ ما من نص أدبي واحد يسمح بالإجابة على هذا السؤال. أما الوثائق التصويرية، فهي موضع نقاش حامي الوطيس. ولقد نشر ڤيرمول E. Vermeule مؤخراً صورة إناء رائع لمزج الخمر بالماء من متحف بوسطن تبدو فيه كليتمنسترا وهي تغطي زوجها بغطاء في حين يقوم إيغيست بالقتل

("The Boston Oresteia Krater", American Journal of Archeology, 70, 1966, p, 1 - 22; cf. H. METZGER, "Bulletin archeologique, Céramique", Revue des études grecques, 81, 1968 p. 165 - 166).

وحين نشر ڤيرمول هذه الصورة أرّخ الوثيقة في السنين التي تلي تقديم عرض الأورستية (٤٥٨)، مستنداً في ذلك على غياب أية إشارة لتلك التيمة في المصادر الأدبية. وهناك مؤلفون آخرون، وعلى الأخص داڤييز M. I. Davies الذي استعاد الملف بأكمله مؤخراً في:

("Thoughts on the Oresteia before Aischylos", Bulletin de correspondance héllénique, 93, 1969, p, 241 - 260).

.....

ضحية كليتمنسترا اللبوة، وإيغيست الأسد الجبان الذي هو أيضاً ذئبٌ (يعتبر الإغريق الذئب حيواناً مرعباً وماكراً في آن معاً)(٧٠). إنه أيضاً المضحي الذي تتم التضحية به(٧١). وهذا الصيد/ التضحية يكرر بدوره الجريمة التي كانت أصل اللعنة، والتي أخذت الشكل المرعب لأضحية بشرية مرفقة بقسم(٧٢)، بل بما هو أفظع من الأضحية البشرية لأن هذه الأضحية قُدمت في مأدبة لأكل لحم البشر من أفراد نفس العائلة(٧٣). وهكذا فإن النبيء

..... وقد ظن أنه وجد على الأقل شهادة سابقة على لوحة من غورتين تعود للربع الثاني من القرن السابع (الصورة ٩ و ١٠ ص. ٢٢٨ - ٢٢٩ في دراسة دا بيز) وتمثل مقتل أغاممنون. وإذا ما اتبعنا هذا التفسير، فإن كليتمنسترا كانت تضرب في حين كان إيغيست يمد شبكة فوق رأس الملك، لكن وجود هذه الشبكة بحد ذاته يخضع للتحفظ. أما بالنسبة لإناء مزج الخمر بالماء الموجود في بوسطن، فإن دافيز يؤرخه في حوالي السنة ٤٧٠ مستنداً على الأخص على كون إيغيست هو الذي يلعب الدور الرئيسي في هذه الجريمة، على العكس مما يحصل في مسرحية أسخيلوس (النص المذكور، ص. ٢٥٨).

(٧٠) إيغيست الأسد الجبان: ١٢٢٤؛ إيغيست الذئب رفيق اللبوة: ١٢٥٨ - ٥٩. لقد كان ذئب الإغريق حقيراً ومفترساً في آن معاً، في حين أن المكر لم يكن حتما الصفة التي تصفه في ثقافتنا نحن. وقد أصاب كيللير O. Keller حين كتب: «Uberhaupt gilt er als ein schlaues Tier» وذلك في كتابه: Thiere des classischen Alterthums..., Innsbürck, 1887, p. 162
انظر أيضاً أرسطو H. A. I, I, 488b حيث تندرج الذئاب في فئة الحيوانات الشجاعة والمتوحشة والماكرة، وكذلك أرسطوفان البيزنطي Epitome, I, II (Lambros) الذي يقول: «الحيوانات الماكرة والجسورة مثل الذئب». حول استخدام مكر الذئاب هذا في بعض الطقوس، انظر لوي غيرنيه، "Dolon le loup" Mélanges F. Cumont, Bruxelles, 1936, p. 189 - 208, repris dans l'Anthropologie de la Grèce Ancienne, Paris, 1968, p. 154 - 172

(٧١) التعبير الشهير «العقاب للمذنب» (أغاممنون، ١٥٦٤) الذي يستعاد في حاملات القرابين (٣١٣) بشكل آخر، يقوم لدى أسخيلوس على المعنى المزدوج في اللغة اليونانية لفعل أنجز وضحى.

(٧٢) تناول الأب بفمه أحشاء أطفاله (١٢٢١)؛ حول دور اللحم المقطع في القسم، انظر رودهارت J. Rudhardt, op. cit., p. 203

(٧٣) وهذه الكلمة ليست بشكل عام مستعملة لطعام البشر إلا فيما إذا كان الناس قد انحدروا إلى حالة التوحش، أو تمت مقارنتهم بالحيوانات. انظر الأمثلة التي جمعها سيغال Ch. P. Segal, "Euripides, Hippolytus 108 - 112: Tragic Irony and Tragic Justice", Hermes, 97, 1969, p. 297 - 305 p.792 - 99
لست أعرف لماذا أضعف سيغال برهانه بأن كتب:
......

والمطبوخ[٧٤] والصيد والتضحية يتلاقيان تماماً في النقطة التي لا يعود فيها الإنسان أكثر من حيوان. وبذلك يصبح أكل لحم أفراد العائلة معادلاً في نهاية الأمر للعلاقة الجنسية المحرمة بالأقارب.

كل هذا يلفت النظر ويؤكد حسب اعتقادي التحليل الذي سبق، في حين أنه في مسرحية أغاممنون يتم وصف القبض على الكائن البشري الذي تتم تضحيته باستعارات مستمدة من مجال الصيد؛ كما أن القتل نفسه يتم التعبير عنه باستعارات مأخوذة من مجال حيوانات الرعي. فإيفيغينيا هي على التوالي عنزة وحمل[٧٥]؛ كذلك فإن أغاممنون الذي وصفته كليتمنسترا بأنه كلب الحظيرة[٧٦] (مثلما هي أيضاً كلبة حظيرة)[٧٧]، يتم اقتناصه بشبكة، لكنه يُقتل مثل ثور[٧٨]. إنها طريقة أخرى للتعبير

"The noun Bopá can be used of ordinary human food".

.....

والأمثلة التي يسوقها في الحواشي تذهب في اتجاه معاكس لما يقول. ومنها مثلا: أسخيلوس، الفرس، ٤٩٠؛ حيث يتعلق الأمر بطعام الجنود الفرس المتضورين جوعاً، أي الذين انحدروا إلى حالة حيوانية؛ ومنها سوفوكليس، فيلوكتيت، ٢٧٤، ٣٠٨، حيث نجد مثالين رائعين عن غذاء رجل توحش؛ وكذلك في هيرودوت، I، ١١٩، ١٥، حيث يتعلق الأمر بمأدبة من لحم البشر قدمها أستياج لهارباج؛ وهناك مثال موازي لذلك يأتي في الأورستية، ID، ٢، ٦٥، ١٥، ويتعلق بالأطعمة المقدمة من قبل المصريين للحيوانات، ID، ٣، ٦١، ١٥، فالنار تُشبّه بحيوان يلتهم طعامه؛ وفي يوريبيدس، أورست، ٩٨١، البطل قد أصبح مجنوناً، أي متوحشاً «لا يرمي - حسب ترجمتي - إلى إشباع رغبة الحيوان». لكن هناك مثال يمكن أن يحمل التباسا في سوفوكليس، أوديب ملكا، ٣٦٤١، وهو نص صعب اقترح البعض تصحيحه وقد أثار تفسيرات متنوعة للغاية (انظر: J. C. Kamerbeek, The Plays of Sophocles, IV, Commentary, Leyde, 1967, p. 262

فبعد أن قال أوديب لكريون أن أبناءه ولكونهم رجال، لا خوف عليهم من أن ينقصهم ما هو ضروري للحياة، يذكر بناته: «اللواتي ما وضعت منضدتي لهن دون طعام قط، ولا أكلن منها دون حضوري». ألا يقارن أوديب هنا بشكل مضمر بناته مع الحيوانات الأليفة التي تأكل من نفس الطعام الذي يتناوله؟ وعندما يتحدث تيزيوس في مسرحية هيبوليتس، ٩٥٢، عن طعام إبنه، فإنه يوحي بشكل واضح أنه تحت مظهره كنباتي، فإنه آكل لحوم البشر وصاحب رغبات محرمة بالأقارب.

(٧٤) لنذكر هنا بأن أولاد تييست قد تم شواءهم؛ انظر أغاممنون، ١٠٩٧.

(٧٥) انظر أغاممنون، ٢٣٢، ١٤١٥.

(٧٦) المرجع المذكور، ٨٩٦.

(٧٧) المرجع المذكور، ٦٠٧، حارس الليل يقارن هو أيضاً بكلب (٣).

(٧٨) أغاممنون، ١١٢٦.

عن الإثم الديني طالما أن حيوانات الرعي التي تُعد بشكل طبيعي للتضحية يجب أن تدل بعلامة على رضوخها[٧٩]، وذاك هو تماماً عكس الموت داخل فخ. ومسرحية «عابدات باخوس» ليوريبيدس تقدم لنا مجال مقارنة مثير للاهتمام. فعندما تعود آغافيه من الصيد وهي تحمل رأس إبنها پانتيه[٨٠] فإنها تتخيل في البداية أنها تحمل من الجبل «الصيد المبارك» أو نبتة اللبلاب الخاصة بديونيزوس، ثم تتخيل أنها تحمل شبلاً وقع في الشبكة، وهذا إنجاز صيدي حقيقي؛ وقبل أن تكتشف الحقيقة في النهاية، تظن أنها تحمل عجلاً صغيراً لكنه مليئ بالشعر مثل حيوان متوحش[٨١]؛ وتقوم آغافيه بمديح باكيوس الصياد الماهر والرئيس الكبير للصيادين الذين يستخدمون الكلاب[٨٢]. ولقد ظهرت براعة ديونيزوس بشكل خاص في أنه جعل آغافيه تصيد إبنها، مع احتمال أن تعامله بعد ذلك كحيوان مدجّن دون أن تعرف لأية درجة كان قريباً منها. إن ما تفعله آغافيه بدون وعي منها، يقوم الصيادون المضحون في مسرحية أغاممنون باقترافه وهم واعون. ذلك أن الحيوان البري الذي يذبحونه مثل حيوان مدجن هو أقرب ما يكون إليهم، إنه إبنة وزوج.

وهكذا تؤدي مسرحية أغاممنون لقلب الأمور رأساً على عقب ولعكس القيم؛ فالأنثى قد قتلت ذكرها[٨٣] والفوضى قد حلت في المدينة، والقربان كان عكس القربان لأنه نوع من الصيد المفسود. ولا شك في أن البيت الأخير الذي تلفظه الملكة

(٧٩) ARISTOPHANE, Paix, 960, et Scholies, PORPHYRE, De Abstinentia, 2, 9 (Thophraste); PLUTARQUE, Quaest. Conv. 8, 8, 279, a et s.; De Defect. Orac. 345. b; Sylloge, 1025, 20; cf. K. MEULI, loc., cit, p. 267

طبيعي إن أغاممنون لا يمنح موافقته، وقد تم ضربه ثلاث مرات (١٣٨٤ - ٨٦) في حين كان هناك جهد لقتل الحيوان بضربة واحدة، ودون ألم (K. Meuli, ibid., p. 268). إن غيان في المرجع المذكور يقارن قتل أغاممنون بالتضحية في أعياد الثيران. وهذا الربط يبدو لي غير قابل للدفاع عنه. إذ لا يوجد في نحر الحيوان الأليف أي تشابه مع صيد مماثل.

(٨٠) إن رواية الرسول تحقق تناوباً ما بين صور الصيد والتضحية: انظر الأبيات ١١٠٨، ١١١٤، ١١٤٢، ١١٤٦. إنني أفكر بأن أخصص قريباً دراسة لهذه التيمة المزدوجة في مسرحيتي هيبوليتس وعابدات باخوس.

(٨١) عابدات باخوس، ١١٨٨.

(٨٢) المرجع المذكور، ١١٩٢.

(٨٣) أغاممنون، ١٢٣١.

يعلن إعادة الأمور إلى شكلها النظامي، لكن هذا النظام الكاذب إذ ينعكس، لن يلبث أن يُهدم لاحقاً في مسرحية «حاملات القرابين».

في دراسة حديثة للستاسيمون الأول (الرقصة في المكان = Stasimon) في مسرحية «حاملات القرابين»، قامت الآنسة لبيبك A. Lebeck بإظهار أن المسرحية الثانية في الثلاثية لا تحمل فقط نفس البنية الأساسية التي نجدها في مسرحية «أغاممنون»(٨٤)، وإنما تشكل الشكل المعاكس لها تماماً(٨٥). ففي حين يقوم القاتل باستقبال الضحية في مسرحية أغاممنون، نجد أن الضحية هي التي تستقبل القاتل في «حاملات القرابين». وفي الحالة الأولى تقوم المرأة التي تستقبل الرجل العائد بخداعه، في حين أنه في الحالة الثانية، الرجل العائد هو الذي يخدع المرأة التي تستقبله. وكل ذلك صحيح حتى في أدق التفاصيل. فمسرحية «حاملات القرابين» تُشكّل بالنسبة لمسرحية «أغاممنون» نوعاً من التتابع الذي يأخذ شكل المرآة العاكسة. ومع ذلك فإن هناك كما لاحظنا(٨٦) فرقاً أساسياً يكمن بين المسرحيتين، فتيمة التضحية المفسودة كانت على وشك الاختفاء، طالما أن أورست لم يضح بأمه بشكل وحشي، وإنما كان ينفذ أمر العرافة. لكن هذه الموضوعة لا تختفي تماماً مع ذلك، ولقد صرخت جوقة الأسيرات قائلة «ليتني في النهاية أصرخ ملء صوتي الصراخ المقدس على الرجل الذي قتل، وعلى المرأة التي تم ذبحها»(٨٧). ودم إيغيست وليس دم كليتمنسترا هو الذي يصبح على لسان أورست الخمر المراقة لربات الندم، أي لآلهات جهنم إيريني، وهذا ليس كفراً. والأمور تتغير أيضاً إذا ما عدنا إلى الوراء. فأغاممنون لم يعد المحارب الذي وقع في الفخ والذي قُتل بالسيف الذي يكفّر عن خطايا حرب طروادة وعن التضحية بإيفيغينيا في آن معاً. فالخطيئة الأولى لها ما يبررها تماماً: «لقد جاءت العدالة، ولقد انتهت بضرب ابناء بريام بعقاب ثقيل»(٨٨). أما الخطيئة الثانية فلا يرد ذكرها على

(٨٤) Cf. A. LESKY, "Die Orestie des Aischylos", Hermes, 66, 1931, p, 190 -214, notamment p. 207 -208.

(٨٥) A. LEBECK, "The first stasimon of Aeschylus, Choephori: Myth and Mirror image", Classical Philology, 57, 1967, p. 182 - 85.

(٨٦) F. I. ZEITLIN, The Motif..., p. 484 - 85.

(٨٧) حاملات القرابين، ٥٨٣ - ٨٨.

(٨٨) المرجع المذكور، ٩٣٥ - ٣٦.

الإطلاق ولا حتى على لسان الملكة(٨٩). وهكذا يصبح أغاممنون مضحياً نقياً، كما يصبح قبره مذبحاً (bomós)(٩٠) مثل المذابح التي تشيد للآلهة من أبناء السماء(٩١). لقد كان بالنسبة لزيوس رجلاً يقوم بالتضحية (thutér)(٩٢). ولذلك فلن يطالب زيوس بمذبحة يضحى فيها بمائة ثور إن لم يتم الثأر لأغاممنون(٩٣). وحكم أورست يرتبط بشكل مسبق بالمآدب وبالتضحيات. ولذلك لا يعود مقتل أغاممنون فخاً سيئاً. وإن أورست ليتأوه لأن أباه لم يُقتل مثل محارب في وسط المعركة(٩٤). وعندما تقوم إلكترا وشقيقها بذكر أبيهما الميت فإنهما يقولان:

الكترا: «هل تذكر شبكة حيلهم الجديدة؟»(٩٥)

أورست: لقد تم أسرك يا والدي بسلاسل بلا فولاذ(٩٦).

ويستعيد الشاعر لمرات عديدة تعبير «سلاسل بلا فولاذ» عندما يقوم أورست بذكر التدابير (mechánema) التي كان والده ضحيتها، وعندما يشبّه أمه ذاتها بفخ للحيوانات الوحشية(٩٧). وبالكاد يتم ذكر سيف إيغيست، ذلك السيف الذي ضمّخ بدم أغاممنون الغلالة التي أوقعت الملك في الفخ، في حين توصف الغلالة نفسها بأنها قاتلة(٩٨).

إن هذه الملاحظات تقودني لدراسة الشخصية المركزية في مسرحية «حاملات القرابين»، وهي أورست الذي، وإن كان لا يُعتبر بالمعنى الحقيقي للكلمة مضحياً، فإنه

(٨٩) عندما تقوم الجوقة بتلخيص دراما الأتريديين في نهاية المسرحية (١٠٦٥ - ٦٧) فإنها تذكر ثلاث «عواصف»: قتل أولاد تييست، قتل أغاممنون، وقتل كليتمنسترا الملتبس.

(٩٠) حاملات القرابين، ١٠٦.

(٩١) المرجع المذكور، ٢٥٥.

(٩٢) حول معنى الكلمة انظر CASABONA, op. cit., p. 145 - 46.

(٩٣) حاملات القرابين، ٢٦١.

(٩٤) المرجع المذكور، ٣٤٥ - ٥٤.

(٩٥) ترجم مازون الجملة بـ: «التي كنت سجينا فيها» مما لا يعطي صورة الصيد. انظر مسرحية الصافحات، ٤٦٠ و ٦٢٧ - ٢٨ حيث يشرح أورست بأن كليتمنسترا لم تستخدم حتى «القوس بعيد المدى الذي يعود للأمازون المقاتلة».

(٩٦) حاملات القرابين، ٩٨١.

(٩٧) المرجع المذكور، ٩٩٨.

(٩٨) المرجع المذكور، ١٠١٥.

صياد ومحارب. وما يلفت النظر مباشرة لدى أورست هو طابعه المزدوج؛ ولست أتحدث هنا عن كونه في نفس الوقت مذنباً وبريئاً، وهو ما يوحي بتبرئته المبهمة في مسرحية «الصافحات». فالجوقة لا تعرف في نهاية «حاملات القرابين» إن كان يمثل المنقذ أو المصيبة بحد ذاتها[٩٩]. لكن أورست يبدو بشكل أساسي، ومنذ بداية المسرحية، في ذلك التعارض الذي يميز، كما حاولت أن أبرهن في مكان آخر[١٠٠] المقاتل الذي لم يصل بعد إلى مرتبة الجندي (préhoplite)، أي الفتى (éphèbe) المتدرب على الرجولة والمتدرب على القتال الذي يلجأ إلى الحيلة قبل أن يكتسب أخلاقيات القتال.

إن أول شئ يفعله أورست هو أن يضع على قبر أبيه علامة الحداد، وهي خصلة من الشعر؛ وقربان الحداد هذا[١٠١] (penthetérion) هو تكرار حسب قول البطل نفسه[١٠٢] لقربان الشكر على التربية (threptérion) الذي كان أورست المراهق قد قدمه لنهر إيناكوس Inachos[١٠٣]. وخصلة الشعر هذه التي اكتشفتها الكترا ورفيقاتها توقع رئيس الجوقة في الحيرة والتردد إذ لا يستطيع الجزم إن كان الأمر يتعلق بشاب أو بشابة؟ وفي الواقع يمكن لنا أن نخلط ما بين أورست والكترا التي هي قرينه[١٠٤]. والعلامة التي يتم من خلالها التعارف بين الأخ والأخت هي سجادة كانت الكترا قد نسجتها في السابق، وتمثل مشهداً من الحيوانات المتوحشة[١٠٥]، وبشكل أدق، مشهد صيد من النوع الذي يقوم به الفتيان، وفيه تكون للحيلة في تلك الحالة مكانتها الشرعية.

(٩٩) المرجع المذكور، ١٠٧٣ - ٧٤.

(١٠٠) انظر مقالتي المذكورة بعنوان «الصياد الأسود» "Le Chasscur Noir", Annales E.S. C. 1968

(١٠١) حاملات القرابين، ٧.

(١٠٢) المرجع المذكور، ٦.

(١٠٣) حول تقديم الشعر قربانا بشكل عام، انظر الملاحظات والبيبليوغرافيا التي جمعها مولي K. MEULI, loc. cit., p. 205, n. I. وحول حلاقة شعر الفتيان، انظر لابارب J. LABARBE, "L'âge correspondant au sacrifice et les donnés historiques du sixième discours d'Isée" Bull. acad. roy. Belg., Cl. Lettres, 1953, p. 358 - 94

(١٠٤) ٩٦١ والتالي؛ حول المظاهر الأنثوية لنظام الفتوة، انظر ڤيدال - ناكيه VIDAL - NAQUET, loc., cit., p. 959 - 60.

(١٠٥) حاملات القرابين، ٢٣٢.

والتناقض في تصرف أورست الحربي يتجلى ضمن المسرحية في عدة أشكال مؤثرة. فهو حين يصف مسبقاً مقتل إيغيست يمثل نفسه وهو «يغطي خصمه ببرونز رشيق»[١٠٦]. في العادة تتم التغطية بشبكة ويتم القتال بالبرونز. أي أن هذه المعركة هي بمعنى من المعاني خدعة (máche): فهي تضع إله الحرب آريس Arés في مجابهة مع آريس، تماماً كما هي العدالة Diké في مجابهة مع العدالة[١٠٧]. لكن مظاهر المكر في هذه المعركة صارخة. يقول أورست: «بعد أن ضحينا عن طريق الخدعة ببطل محترم، يجب أن يتم الإمساك بهما [كليتمنسترا وإيغيست] وجعلهما يموتان في نفس الشبكة»[١٠٨]. وتردد كليتمنسترا كلماته كرجع الصدى حين تقول: «سوف نموت بالخديعة كما قتلنا بها»[١٠٩]. والإقناع المخادع[١١٠] هو ما يجب أن يلجأ إليه أورست. وهكذا، بعد أن تتم الجريمة تعلن الجوقة منتصرة: «لقد جاء ذلك الذي يقاتل في الخفاء محققاً العقاب الذي يريد عن طريق الخديعة[١١١]. لكن استعمال كلمة الخديعة (máche) هو الذي ينبهنا إلى أن الأمر لا يتعلق بأي نوع كان من المكر. والجوقة تتابع هنا: «لقد لامست ذراعه في المعركة إبنة زيوس، تلك التي نطلق عليها نحن البشر الفانون الإسم الذي يليق بها، وهو العدالة[١١٢]. وعندما تذكر الجوقة في بداية المسرحية ما سيكون عليه المنتقم المثالي، فإنها تصف محارباً يتسلح بالقوس السكيتي(*) البالينتوني الذي يجب ثنيه إلى الوراء[١١٣]

(١٠٦) المرجع المذكور، ٥٧٦.

(١٠٧) المرجع المذكور، ٤٦١.

(١٠٨) المرجع المذكور، ٥٥٦ ـ ٥٨٧.

(١٠٩) المرجع المذكور، ٨٨٨.

(١١٠) المرجع المذكور، ٧٢٦.

(١١١) المرجع المذكور، ٩٤٦ ـ ٤٧.

(١١٢) المرجع المذكور، ٩٤٨ ـ ٥١.

(*) السلاح السكيتي نسبة إلى شعب السكيت ذي الأصل الإيراني الذي كان يعيش في السهوب شمال البحر الأسود (المترجمة).

(١١٣) حول القوس البالينتوني السكيتي ذي الانحناءة المقلوبة، انظر لاسار A. PLASSART, Revue des études grecques, 1913, p. 157 - 58 et A. SNODGRASS, Arms and Armours of the Greek, Londres, 1967 p. 82, et la documentation iconographique rassemblée par M. F. Vos, Scythian archers in Archaic Attic Vase - Painting, Groningue, 1963.

وبالسيف «الذي تشكل فيه القبضة والنصل جسما واحدا يسمح بالقتال عن قرب»[114]. وهكذا فإن أورست سيكون في الوقت ذاته جندياً من المشاة ورامي سهام[115]. وستقول الجوقة من جهتها وهي تلخص كل شئ أن نصر أورست، أو لنقل نصر النبوءة قد تم إحرازه «بخديعة ليست بخديعة»[116].

لكن ما يتمم برهاننا هذا هو دراسة حظيرة الحيوانات التي تظهر في «حاملات القرابين».

فأما إلكترا فيقال عنها ببساطة أن لها قلب ذئب[117]، مما يوضعها في جهة المكر والإدعاء. وأما أورست فهو ثعبان، ليس فقط في الحلم الشهير الذي رأته أمه والذي تتخيله فيه ثعباناً ملتصقاً بثديها[118]، وإنما حسب التعريف الذي يقدمه هو نفسه عن ذاته: «أنا الذي تحولت إلى ثعبان لأقتلها»[119]. لكن العلاقة التي تجمعه بأمه يمكن أن تنعكس، وبالتالي فإن كليتمنسترا بذاتها تصبح ثعباناً[120]. إنها الأفعى

---

(١١٤) حاملات القرابين، ١٥٨ - ٦١.

(١١٥) حول التعارض بين رماة السهام وجنود المشاة، النص الأساسي هو نص يوريبيدس، هيراكليس، ١٥٣ - ٦٤. وإن الوثائق التي جمعها ڤوس M. F. Vos تسمح بتجديد الموضوع. إن هذا المؤلف يفسر الرسومات على بعض الآنية كنوع من التدريب على الصيد يقوم به حاملو السهام السكيتية الذين يدربون الفتيان (انظر ص. ٣٠) وهذا التفسير يناسبني بشكل رائع؛ انظر أيضاً الشكل I.

(١١٦) حاملات القرابين، ٩٥٥، حول هذا التعبير وغيره من التعابير المشابهة، انظر

"D. FEHLING, Eumnides 1034 und das sogenante Oxymoron in der Tragödie", Hermes 90, 1968 - 69, p. 142 - 155, notamment p. 154.

(١١٧) حاملات القرابين، ٤٢١.

(١١٨) المرجع المذكور، ٥٢٧ - ٥٣٤.

(١١٩) المرجع المذكور، ٥٤٩ - ٥٥٠.

(١٢٠) في مسرحية أغاممنون، كانت هي لبوة وبقرة، ومرة واحدة فقط أفعى تستطيع أن تذهب في الاتجاهين، وتمت مقارنتها بسكيللا. ولقد رأى ڤاللون W. F. WHALLON هذا الانعكاس في دراسته:

"The Serpent at the Breast", Trans. and Proc. of the Amer. Phil. Assoc. 89 - 1958, p. 271 - 75.

إذ يقول:

"Clytemnestra and Orestes each assumes the role of the serpent toward the other" (p. 273).

لكنه لم يستخلص كل النتائج الممكنة من ملاحظته تلك.

التي استولت على صغار النسر[١٢١]، إنها «حية البحر المفترسة أو أفعى»[١٢٢]؛ فالثعبان الحقيقي هو كليتمنسترا، وأورست الثعبان هو أيضاً أحد الصغار الذين هجرهم النسر والذين يصرخون من الجوع. «لأنهم لم يبلغوا السن التي تسمح لهم أن يحملوا إلى العش الفريسة التي يحملها الأب»[١٢٣]؛ وهو ثعبان مع إلكترا. وبالتالي فإن الصورة التي تفتتح مسرحية «أغاممنون» تعود للظهور ولكن بشكل معكوس: إذ ليست الحدأة هي التي تنادي بالانتقام من الذين خطفوا صغارها، وإنما صغار النسر الذين حرموا من أهلهم[١٢٤]. لكن أورست هو أيضاً الحيوان الملكي البالغ. فحين تقوم كليتمنسترا بوصف إبنها بأنه ثعبان[١٢٥]، تصرّح الجوقة: «إلى مقر أغاممنون جاء ذلك الأسد المزدوج، إله الحرب Arès المزدوج»[١٢٦]، وهو نفسه ذلك الذي يقطع بضربة واحدة موفقة رأس الثعبانين»[١٢٧]، أي كليتمنسترا وإيغيست. لكن الثعابين ما تلبث أن تعود للظهور على رؤوس الإيريني، ربات الانتقام[١٢٨] وهذا يدل على أن قدر أورست لم يصبح قطعياً بعد، فهو شخصية مزدوجة، صياد

(١٢١) حاملات القرابين، ٢٤٦ - ٤٩.

(١٢٢) المرجع المذكور، ٩٩٤.

(١٢٣) المرجع المذكور، ٢٤٩ - ٥١.

(١٢٤) انظر زيتلين، ZEITLIN, The Motif... p. 483. لا حاجة للتذكير بأن المعركة بين النسر والثعبان تحق مجابهة ما بين حيوان نبيل وكائن يندرج في فئة «الكائنات غير الحرة والماكرة» (أرسطو، H. A. I, I, 488 b). وتعتبر هذه المعركة من المواضيع الأساسية في الفن والأدب الإغريقيين (انظر أيضاً الإلياذة، ١٢، ٢٠٠ - ٢٠٩، وأرسطو المرجع المذكور، ٩، I، ٦٠٩a). وانظر كذلك الوقائع التي جمعها كيلير O. KELLER, op. cit., p. 247 - 481 والتي نجدها أيضاً في ثقافات أخرى انظر الدراسة (ذات الانتشار الطموح) التي قام بها

R. WITTKOWER, "Eagle and Serpent. A Study in the Migration of Symbols", Journal of the Warburg Institute, 2, 1939, p. 293 - 325 (pour le monde Gréco - romain, v. p. (307 - 312).

وفي توجه آخر، هو البحث عن النماذج الأساسية التي تحدث عنها يونغ، هناك دراسة M. LURKER, "Adler und Schlange", Antaios, 5, 1963, 64, p. 344 - 52

(١٢٥) حاملات القرابين، ٩٢٩.

(١٢٦) المرجع المذكور، ٩٣٧ - ٣٨.

(١٢٧) المرجع المذكور، ١٠٤٧.

(١٢٨) المرجع المذكور، ١٠٥٠.

ومقاتل، ثعبان وأسد، ولذلك سيظهر في مسرحية «الصافحات» مثل فريسة مهددة بأن تتم التضحية بها.

في مسرحية «الصافحات»، نجد أن التعاكس ما بين الطبيعة الوحشية والحضارة الذي حاولت تبيان حضوره الدائم والمخفي بشكل أو بآخر في المسرحيتين الأوليتين من الثلاثية، هذا التعاكس سيعود للظهور إلى العيان وسيولد عالم السياسة. أي أننا لن نترك عالم الإنسان لنجابه عالم الآلهة إلا ظاهرياً، لأن الأمر سيدور في المطاف الأخير حول الإنسان والمدينة.

ورواية عرّافة دلف في استهلال المسرحية تقدم لنا عن أصول دلف رواية خاصة بأسخيلوس يتم فيها التعاقب على الحكم «دون عنف»[١٢٩]، ولا مكان فيها لجريمة قتل بيتون. كذلك فإن الآلهة التي تسود المكان تنقسم إلى مجموعتين متداخلتين: الأرض وابنتها فوييبه Phoibé من جهة، وتيميس Thémis (النظام) وفويبوس Phoibos من جهة أخرى، لأن نظام التعاقب يحقق تناوباً بين الطبيعة الوحشية والحضارة. وآخر من يصل إلى الحكم، وهو فويبوس، ينال دعم زيوس، لكننا نجده مصحوبا بالأثينيين من ديلوس إلى البارناس: «فأبناء هيفايستوس يفتحون الطريق له، ويمهدون لأجله الأرض البرية»[١٣٠]. والابتهال الذي توجهه عرافة دلف للآلهة، والذي ينتهي حسب الأصول بنداء لزويس الذي يضمن النظام الجديد، هذا الابتهال يجمع بنفس الطريقة البديهية الآلهة في فئتين. فهو ابتهال لبالاس برونايا Pallas Pronaia الذي يفتتح السلسلة التي يغلقها زوس من جهة، ومن الجهة الأخرى ابتهال لـ «حوريات المغارة الكوريسية، ملجأ الطيور»[١٣١]، وملجأ ديونيزوس بروميوس Bromios الصاخب، و«هذا ما لا أنساه»[١٣٢]، وأيضاً لنهر بليستوس Pleistos، والإله بوزيدون Poséidon الذي يهز الأرض.

إن ديونيزوس الذي يتم التوجه إليه هنا يهمنا، ذلك أنه ديونيزوس صياد[١٣٣]، وهو

(١٢٩) الصافحات، ٥.

(١٣٠) المرجع المذكور، ١٣ - ١٤.

(١٣١) المرجع المذكور، ٢٢ - ٢٣.

(١٣٢) المرجع المذكور، ٤٢.

(١٣٣) هذه النقطة قد كشفها غيبان GUEPIN, op. cit., p. 24

ذلك الذي قاد عابدات باخوس إلى المعركة والذي هيأ لپانتيه موتاً جديراً بأرنب[١٣٤]؛ وهو نفس الموت الذي رتبته ربات الإنتقام لأورست. وهذا يعني أننا نتهيأ لذلك منذ بداية المسرحية: فحتى لو دخل عالم الوحوش تحت سلطة زوس وخضع له، وحتى لو تم الانتقال بدون عنف ـ وهذا ما تحققه المحاكمة في أثينا ـ فإن ذلك الموت حاصل لا محالة. وإنكار وجوده هو في تلك الحالة إنكار لجزء من الواقع.

وهكذا فإن أورست الذي كان صياداً في حاملات القرابين قد تحول إلى فريسة. إنه غزال بري يهرب من الشبكة[١٣٥]، غزال يلوذ[١٣٦]، وأرنب ستدفع تضحيته ثمن موت كليتمنسترا[١٣٧]. وها هو أسخيلوس يعود لاستخدام مفردات الصيد التقنية[١٣٨]. فربات الإنتقام (الإريني) هي أيضاً صيادات[١٣٩]، لكنها صيادات حيوانية بحتة. فالتوحش الذي كان جزءا من شخصية أغاممنون وكليتمنسترا وأورست نفسه، هو لديها توحش صرف لا يمتزج بشيئ آخر. إنها أفاعي[١٤٠]، وهي أيضاً كلبات[١٤١]. وأبولو يؤكد بقوة على طابعها الحيواني البحت في البيت ١٩٣ والذي يليه: «يجدر بك العيش في عرين أسد يشرب الدم بدلاً من المجيئ إلى هذا المعبد الذي يكشف الغيب لتفرضي دنسك على الآخرين». وهذا الأسد الذي يشرب الدم هو أيضاً ما كان عليه جيش أغاممنون عند الاستيلاء على طروادة[١٤٢]. لكن الإريني تذهب إلى ما هو أبعد من الحيوانية والتوحش، إنها «العذراوات اللواتي يتم الهزء منهن، البنات العتيقات لماض قديم لا يقترب منه لا إله ولا بشر ولا حيوان على الإطلاق»[١٤٣].

---

(١٣٤) الصافحات، ٢٥ ـ ٢٦.
(١٣٥) المرجع المذكور ١١١ ـ ١٢.
(١٣٦) المرجع المذكور ٢٥٢.
(١٣٧) المرجع المذكور ٣٢٧ ـ ٣٢٨.
(١٣٨) هكذا تأتي الكلمة اليونانية في البيت ٤٢٤ التي تعني بدقة: يصرخ الصرخة التي تفلت الكلاب من عقالها.
(١٣٩) الصافحات، ٢٣١.
(١٤٠) المرجع المذكور، ١٢٨.
(١٤١) المرجع المذكور، ١٣٢.
(١٤٢) انظر زيتلين ZEITLIN, The Motif... p. 486
(١٤٣) الصافحات ٦٨ ـ ٧٠.

ومن الطبيعي أن رمزية الألوان تساهم في التعبير عن ذلك الواقع. إذ توصف ربات الانتقام بأنها «بنات الليل»[١٤٤] التي لا تعرف سوى الغلالات السوداء[١٤٥]، والتي تحمل كراهية سوداء أيضاً[١٤٦]، والتي يهددها الثعبان المجنح بسهام أبولو البيضاء[١٤٧]. وهذه الربات تتلقى أضاح تُعرّف بماهيتها بشكل أكبر. وشبح كليتمنسترا يذكرنا بهذه الأضاحي حين يقول: «أولم تقمن في كثير من الأحيان باللعق[١٤٨] من الأضاحي التي قدمتها، تلك القرابين المراقة دون خمر، ذلك الإكسير المهدئ قاتم اللون؟ أولم أقدم في الليل على مذبح المنزل أكثر من ضحية لمآدبكن المقدسة، في ساعة لا تعرفها بقية الآلهة[١٤٩]؟ إن هذه التركيبة ذات طابع خاص: إذ يقتصر الأمر على منتجات «طبيعية» لا تحتوي على أي شئ يتأتى من الزراعة، كما أن الأضاحي كانت تُستهلك في طقوس تضحية لا تبقي شيئاً[١٥٠]. وربات الانتقام لها حق بالحدين الأقصيين: فـ «النقي» و«الطبيعي» هو أيضاً النيئ. وربات الانتقام لا تشرب النبيذ[١٥١]، لكنها تأكل البشر. كذلك فإننا نجد أن عابدات باخوس لدى يوريبيدس، إذا ما استثنينا النبيذ، تتغذى بالحليب وبالعسل اللذين ينضحان من الأرض، كما أنها تقوم بافتراس لحم التيوس النيئ قبل أن تمزق بانتيه إرباً. وهكذا توجه ربات الليل كلامها لأورست بالشكل التالي: «أما أنت، يا ضحية سمنت من قرابيني، فإنك ستؤمن لي مأدبة من القرابين الحية، ودون أن تريق نقطة من الدم على المذبح»[١٥٢]. إن عكس التضحية يوصف هذه المرة بما هو عليه تماماً، ودون اللجوء لصيغة المحاكاة

(١٤٤) المرجع المذكور، ٤١٦.
(١٤٥) الصافحات، ٣٥١ - ٣٧٠.
(١٤٦) المرجع المذكور، ٨٣٢.
(١٤٧) المرجع المذكور، ١٨١ - ٣٨.
(١٤٨) الكلمة اليونانية في البيت ١٠٦ تعني لعق وليس شم (مازون) وكذلك الأمر في مسرحية أغاممنون، ٨٢٨.
(١٤٩) الصافحات، ٦٨ - ٧٠.
(١٥٠) حول هذا المفهوم، انظر مولي K. MEULI, loc. cit., p. 201 - 10
(١٥١) لكن النبيذ لدى يوريبيدس في مسرحية عابدات باخوس، ١٤٣، يسيل من الأرض، والرواية الطويلة للرسول تؤكد على بساطة المواكب الدينية الثلاثة التي تلتقي في جبل السيترون: «وليست سكرى بالخمر كما تقول». (٦٨٦ - ٨٧).
(١٥٢) الصافحات، ٣٠٤ - ٣٠٥.

التهكمية التي تظهرها جريمة قتل أغاممنون. لكن التعبير الأكثر إثارة للانتباه يوجد في البيت ٤٦٢ ـ ٦٦: «بالمقابل، أنت الذي يجب أن تقدم وأنت حي قربانا أحمر تستقيه من أعضائك لتروي عطشي». إن القربان الأحمر، pelanós، هو قربان نباتي صرف، مخبوز أو سائل. والپيلانوس هو ما تقدمه إلكترا على قبر أغاممنون[١٥٣]. إن الپيلانوس الأحمر هو صورة مؤثرة عن الوحشية.

وتحوّل ربات الإنتقام إلى الصافحات لا يغير من طبيعتها. فهي ربات الليل، ولذلك تكون موضع احتفال ليلي يختم الثلاثية. وهي تتلقى بشكل طبيعي ضحاياها المذبوحة، وقرابينها من الأضاحي:[١٥٤][١٥٥]. لكن كونها حاميات للنمو يجعلها تستحق لاحقاً البراعم التي هي «قرابين الولادة وقرابين العرس»[١٥٦].

ولأنها ربات الدم والوحشية، فإنها تتحول إلى حاميات للنباتات وللزراعة ولتربية الحيوانات والبشر: «ألا ليت خصب الأرض والقطعان يبقى قادراً دون كلل على جعل مدينتي مزدهرة. ألا ليت إخصاب البشر يبقى فيها محمياً»[١٥٧]. وهكذا ننتقل بشكل لافت للنظر من مفردات الصيد إلى مفردات الزراعة وتربية الحيوانات. فالربات الصيادة لها مقرّ[١٥٨]، وإن أثينا لتطلب من الصافحات أن تتصرفن مثل راعيات النباتات[١٥٩] ومثل البستاني الذي يقلب التربة من أجل أن يقتلع الأعشاب الضارة وغير النقية[١٦٠]: أما الجزء المخصص للوحشية فيظل في داخل المدينة طالما أن أثينا تتبنى «برنامج» ربات الندم: «لا فوضى ولا طغيان»[١٦١]، ولتبقى الخشية في مكانها مع الاحترام[١٦٢] خارج المدينة طالما أنها تشكل حدوداً لها: «إن النار التي تلتهم البراعم الفتية لن تجتاز

(١٥٣) حاملات القرابين، ٩٢.
(١٥٤) الصافحات، ١٠٠٦.
(١٥٥) المرجع المذكور، ١٠٣٧.
(١٥٦) المرجع المذكور، ٨٣٥.
(١٥٧) المرجع المذكور، ٩٠٧ ـ ٩٠٩. انظر أيضاً الأبيات ٩٣٧ ـ ٩٤٨.
(١٥٨) الصافحات، ٨٥٥.
(١٥٩) المرجع المذكور، ٩١١.
(١٦٠) المرجع المذكور، ٩١٠.
(١٦١) انظر الأبيات ٥٢٥ ـ ٦٢ و ٦٩٦.
(١٦٢) الصافحات، ٦٩١.

حدودك»[١٦٣]. أما سعير الغضب «هذه الإبر المدماة التي تبقر الأحشاء الفتية»[١٦٤]، هذا العالم من الحيوانية، فإنه يجب أن يظل وقفاً على الحرب مع الغرباء: «إنني لا أسمي معركة تلك التي تتجابه فيها طيور تعيش داخل القفص نفسه»[١٦٥]. وهكذا ينال كلٌّ نصيبه في أنواع التضحيات المختلفة.

○ ○ ○

(١٦٣) المرجع المذكور، ٩٤٠ ـ ٤١.

(١٦٤) المرجع المذكور ٨٥٩ ـ ٨٦٠.

(١٦٥) المرجع المذكور ٨٦٦. في ترجمة مازون: «أف لمعارك تدور بين طيور القفص» وإننا نقارب بين هذه الصورة وتلك التي يعبر بها داناوس في مسرحية الضارعات (٢٢٦) عن منع العلاقات الجنسية بالأقارب: «هل يظل نقيا العصفور الذي يأكل من لحم العصفور؟».

VII
الفصل السابع

مسرحية «فيلوكتيت» لسوفوكلس
ونظام الفتوة



الشكل I - جندي من سلاح المشاة مدجج بالسلاح يختفي وراء ترسه المزين بختم ثلاثي السيقان يذهب إلى الصيد برفقة كلبه محاطاً بإثنين من رماة السهام السكيتيين. جرة مزينة بأشكال سوداء (نهاية القرن السادس)، متحف اللوفر.

Musée du Louvre, F (260) C.V.A. Louvre, fasc. 5 France, fasc. 8, 111 He, 54, 4; M. F. Vos, Scythian Archers, n.166, Photo Chuzeville (Louvre).



الشكل II - صيد خنزير كاليدون البري(*)؛ أسماء الصيادين مذكورة، لكن العري الكامل للشباب وتوازي الوضعيات يؤكد على وضعية الصيد الجماعية (هل هم فتيان éphèbes في مرحلة الدخول في ملاك الجيش؟). الوجه الآخر للإناء يمثل إنجازاً نموذجياً للفتوة: تيزيوس Thésee يقتل المينوتور(**). ومثل هذه العلاقة ليست أمراً معزولاً. لكن المفارقة تكمن في أنه في الوثيقة السابقة نرى الجندي المدجج بالسلاح يصيد وحده، في حين نرى في هذه الوثيقة مجموعة الشباب عارين. كأس من ميونيخ يحمل توقيع غلوكيتيس وآرشيكليس (حوالي ٥٤٠).

Coupe de Munich, signée par Glaukitès et Archiclès (vers 540) Museum Antiken Kleinkunst. n. 2443; Beazley; A. B. V; Gaukites n. 2, p. 163; cf. G. DALTROP, Die Kalydonische Jagd in der Antike, Hambourg - Berlin, 1968 p. 18 et pl. 7. Photo M. Hirmer, d'après P. E. ARIAS et H. HIRMER, Le Vase Grec, Paris 1960, pl. 50. Reproduit avec l'autorisation de Hirmer Fotoarchiv, Munich.

(*) حملة جمعت أهم أبطال اليونان لصيد الوحش الذي كان يهدد مدينة كاليدون. (المترجمة).

(**) المينوتور هو وحش داخل متاهة كان يقتل الشباب وانتصر عليه تيزيوس بمساعدة خيط آريان (المترجمة).



الشكل III - إناء بشكل جرس لمزج الخمر بالماء مزين بأشكال حمراء من متحف سيراكوس، (٣٦٣١٩).

Cratère en cloche à figures rouges du musée de Syracuse (36319); C. V. A. Italia (Museo Archeologico di Siracusa) XVII, fasc. I, IV, E. 8; A. D. Trendall, The Red - figured Vases of Lucania, Campania and Sicily, Oxford, 1967, Campanian, I, n:32, p. 204 (Photo du musée).

إن العمل الذي سنقرأه(*) يحاول أن يقدم إضافة وتفسيراً لبحث سابق له. وكنت قد حاولت في ذلك البحث أن أوضح ما يمكن أن نسميه مفارقة نظام الفتوة الأثينية[1]. فالفتى، حين يلقي قسمه الشهير «لا أتخلى عن رفيقي في الصف»، يحلف بأن يلتزم بالأخلاقيات الجماعية لجنود المشاة، وهي أخلاقيات قتال الكتيبة ضد الكتيبة، أي القتال الشريف والتضامني: لكن الرواية التي تعود لأسباب عيد آباتوري Apatouries الذي يقوم الفتيان ضمن كل عشيرة بالتضحية خلاله بشعر رؤوسهم، هذه الرواية تنقلنا إلى عالم مختلف تماماً هو عالم المكر والخداع. ففي المعركة الفردية والفاصلة التي جرت بين الأسود ميلانتوس والأشقر كزانتوس لم ينتصر الأول ويصل إلى عرش أثينا إلا بفضل خديعة إلهية أو إنسانية. وهذه المفارقة هي في النهاية مفارقة نظام الفتوة بأكمله، بل وفيما يتجاوز هذا النظام الأثيني، مفارقة مجمل الطقوس والإجراءات التي كان الأثيني الشاب يحقق من خلالها انتقاله الرمزي من وضع الطفولة إلى وضع الرجل البالغ، أي وضع المقاتل[2]. إن

(*) النسخة الأولى من هذه الدراسة: Annales E. S. C. 1971, p. 623 - 638.

(١) «الصياد الأسود وأصول نظام الفتوة الأثينية»، "Le Chasseur noir et l'origine de l'éphébie athénienne", Annales E. S. C, 1968, p. 964 - 974. paru aussi en anglais dans les Proceedings of the Cambridge Philological Society, 194, 1968. p. 49 - 64.

وإنني أعيد لهذا المقال من أجل كل تفاصيل البرهان، وأكتفي هنا بتلخيص النتائج الأساسية.

(٢) أدبيات هذا الموضوع كانت تخضع لفترة طويلة لكتاب جانمير.

H. JEANMAIRE, Couroi et Courètes, Lille et Paris, 1939. ولقد صار لدينا منذ وقت قريب خلاصة أتى بها بريليش A. BRELICH, Paides e Parthenoi, Rome, 1969. انظر من أجل هذا الكتاب الأخير دراسة كالام:

C. CALAME, "Philologie et anthropologie structurale" à propos d'un livre récent d'Angelo Brelich", Quaderni, Urbinati di Cultura Classica II, 1971 p. 7 - 74, et Ch. SOURVINOU, The p. 172 - 177. Journal of Hellenic Studies, 91, 1971.

الفتى يتعاكس مع الجندي من خلال التوضيع المكاني لنشاطاته الحربية، ومن خلال طبيعة المعارك التي يشارك فيها. فالفتى l'éphèbe (أو المغوار(*) الاسبارطي Le crypte lacédémonien) يرتبط بالمنطقة الحدودية. وهو بذلك الجوال perípolos، أي بالمعنى الحرفي للكلمة ذلك الذي يدور حول المدينة دون أن يدخل فيها، تماماً كما يفعل الفتى أو الـ agronómos في كتاب «القوانين» لأفلاطون. وعلى صعيد المؤسسات، يُعتبر الفتى ضيف القلاع الصغيرة الحدودية الكريتية (Les oúreia crétois). والقتال الذي يقوم به عادة ليس المجابهة المخصصة للجنود، وهي نوعية القتال التي انحدرت بدورها وبطريقتها الخاصة من المعارك الهوميرية، وإنما الكمين، سواء كان ليلياً أو لا، والحيلة. يمكن إرجاع ذلك كله إلى مخطط تدريبي معروف يشبه «الاختبار ضمن الأدغال» الذي كانت تعرفه الكثير من المجتمعات «البدائية» وعلى الأخص الإفريقية. وكانت دراسة الأساطير اليونانية قد أظهرت كيف يتجسد هذا الاختبار بشكل صيد فردي أو في جماعات صغيرة يحق فيه للشباب الصغار أن يلجأوا إلى الحيلة apáté(٣). لكن ما من شك بأن هذا الحق في التحايل كانت له قواعده المكانية والزمانية الصارمة. إذ لابد أن يعود الشاب في النهاية لموقعه، اللهم إلا إذا ضل طريقه في الأدغال كما حصل لميلانيون في أغنية ليزيستراتا(٤)، وهو «الصياد الأسود» الذي اتخذنا لقبه عنواناً لدراستنا السابقة. إن القسم الذي يتلوه الفتيان الأثينيون، وهو القسم الذي كنا نتمنى أن نعرف موقعه الزمني في دورة الفتيان، وهل كان يلقى(٥)، في نهاية أو

(*) تسمية المغوار تعيد إلى نظام إعداد اليافعين عسكرياً ضمن الطبيعة الوحشية في اسبارطة القديمة، وهو ما ينتهي أيضاً باختبار شاق يؤكد انتقالهم إلى مرحلة المقاتلين (المترجمة).

(٣) حول الصيد في التدريبات الإغريقية، انظر الآن كتاب بريليش المذكور آنفاً ص. ١٧٥، ١٩٨ - ١٩٩.

(٤) Lysistrata, 783, 92.

(٥) لقد كانت التقاليد القديمة متناقضة للغاية: فلوسورغ LYCURGUE الذي تعتبر شهادته أكثر الشهادات مباشرة لكنها تصلح لزمنه فقط، يذكر القسم الذي كان يلقيه كل المواطنين عندما يتم تسجيلهم على القائمة الرسمية ويصبحون فتياناً (Contre Léocrate, 76)، ونفس الملاحظة ترد في نص تفسيري لأولبيين ULPIEN (Scholie ad Demosth, Ambass. 303 in Oratores Attici, Didot, II, p. 637) وعلى العكس فإن بولوكس POLLUX يوضع التسجيل في القائمة الرسمية (وهو غلط على ما يبدو) مع القسم في نهاية خدمة الفتوة (٨، ١٠٥ وما يلي) أما بيليكيدس C. PELEKIDIS (Histoire de l'éphébie attique, Paris, 1962, p. III) فيبدو أكثر ميلاً لأن يتبع لوسورغ. ومع ذلك فإن الكلمة التي تدل في نفس الوقت على الفتيان وعلى الجنود الذين ينتمون إلى فصيلة التفتيش (PELEKIDIS, op; cit., p. 35 - 47) قد أثبت وجودها في زمن قديم جداً، ولا نستبعد أبداً أن يكون بولوكس قد استند على مصدر أقدم من لوسورغ.

في بداية سنتي «الخدمة العسكرية» التي تحول إليها نظام الفتوة في القرن الرابع، هذا القسم لا يذكر الحيلة ولا يتحدث عن منطقة حدودية، وإنما يتحدث تماماً عن العكس. إنه في الواقع قسم الجنود من فرقة المشاة. والدعاء الشهير الذي يختم القسم، والذي يتحدث عن «حدود الوطن والقمح والشعير وكروم العنب والزيتون والتين» له مع غيره من الأشياء دلالة كبيرة. فمجال نشاط جندي المستقبل لن يكون ذلك المكان المبهم في الحدود، وإنما المكان المزروع في الحقول. وذكر «حدود الوطن» لا يجب أن يوقعنا في الغلط. فالأمر لا يدور هنا حول الإسكاتيا eschatiá، أي تلك المناطق التي يتم التنازع عليها، وفيها تجابه ميلانتوس وكزانتوس وأبطال آخرون من أبطال الخرافات أو التاريخ اليوناني، وإنما التخوم التي تحدد فيزيائياً أراضي الزراعة chóra[٦]. وما من شك بأن هذا المخطط المثالي قد أصابه تحول عبر التاريخ. فأشكال المعارك التي ظلت طويلاً قصراً على الشباب في مرحلة حروب البيليبونيز بل وبعدها أيضاً خلال القرن الرابع عندما صار المرتزق يحل تدريجياً محل الجندي - المواطن[٧].

إن هذا المخطط، كما لخصته لتوي يبدو لي قادراً على تفسير بعض ملامح مسرحية «فيلوكتيت»، وهي المسرحية ما قبل الأخيرة في التراجيديات السبعة التي بقيت لنا من سوفوكليس، وقد قدمت في ٤٠٩ قبل الميلاد في وقت كانت فيه حرب البيليبونيز قد أخذت بالنسبة لأثينا منحى مأساوياً. وقد يكون من الضروري أن نؤكد هنا أن هدفنا ليس أن نكشف في هذه المسرحية عن «سر» ما كان قد أفلت من المعلقين عليها. لا بل إننا نشكك بوجود أية «أسرار» في هذه المسرحية. لكن المقارنة بين عمل أدبي يترسخ بهذا العمق في طقوس المواطنة كما هو الحال بالنسبة للتراجيديا الإغريقية، وبين بنية مؤسساتية هو منهج قد أثبت فعاليته، ويمكن أن يسهّل إجراء قراءة جديدة للعمل لها طابع تاريخي وبنيوي في آن معاً.

(٦) إنني أدين بفهمي للأهمية القصوى لهذا التمييز إلى دروس روبر L. Robert في مدرسة الدراسات العليا (١٩٦٣ - ١٩٦٤).

(٧) من أجل ملامح هذا التطور، انظر دراستي حول تقاليد جنود المشاة الأثينيين "La tradition de l'hoplite athénien", J. P. VERNANT (éd) Problèmes de la guerre en Grèce Ancienne, Paris et La Haye, 1968 p. 161 - 181, notamment p. 174 - 179

وحول مؤلف كزينوفون كشهادة عن هذا التطور، انظر مساهمة شناب A. SCHNAPP, in M. I. Finley éd; Problèmes de la terre en grèce Ancienne, à paraître en 1972

لقد أتى ذكر خرافة فيلوكتيت بشكل مقتضب في الإلياذة (٢، ٧١٨ - ٧٢٥) وكانت إحدى المواضيع التي عالجتها الإلياذة الصغيرة والأغاني القبرصية(٨) كما أنها قبل سوفوكليس كانت موضوع تراجيديات فُقدت لأسخيلوس وليوريبيدس(٩)، لكنها لم تفرض على سوفوكليس(١٠) سوى مقولة بسيطة للغاية: لقد نُفي فيلوكتييت إلى

(٨) Résumé de la Petite Iliade in A. SEVERYNS, Recherches sur la Chrestomathie de Proclos, IV, Paris, 1963, p. 83, I. 217 - 218; pour les Chants cypriens, voir ibid; p. 89, I. 144 - 146

(٩) تلخيص ومقارنة التراجيديات الثلاثة في DION CHRYSOSTOME, 52 et 59. إن فرادة سوفوكلس بالنسبة لمن سبقوه وبالنسبة للتقاليد الأسطورية قد تم تحديدها بشكل صحيح من قبل شليسنغر

E. SCHLESINGER, "Die Intrige im Aufbau von Sophokles' Philoktet", Rheinisches Museum, N. F. III, 1968 p. 97 - 156 (notamment p. 97 - 109)

حول الثلاثية التي كانت مسرحية فيلوكتيت لأسخيلوس جزءاً منها، انظر جوان:

F. JOUAN, "Le Tennès. (?) d'Eschyle et la légende de Philoctète", Les Etudes Classiques, 32, 1964, p. 3 - 9.

حول مسرحية فيلوكتيت ليوريبيدس، انظر جوان:

F. JOUAN, Euripide et le légendes des chants cypriens, Paris, 1966, p. 308 - 317.

والعرض الذي يتسند، بشكل متهور أحياناً، على المقارنة مع الصروح الظاهرة لوبستر

T. B. L. WEBSTER, The Tragedies of Euripides, Londres, 1967, p. 57 - 61.

(١٠) إن العرض الإجمالي الأكثر اكتمالاً للتقاليد يبقى ذلك الذي قام به ميلاني:

A. MILANI, Il mito di Filottete nella litteratura classica e nell'arte figurata, Florence, 1879 وقد أكملها المؤلف بنفسه بعنوان:

"Nuovi monumenti di Filottete e considerazioni generali in proposito", Ann. Inst. Corr. Arch, 53, 1881, p. 249 - 289; voir aussi TURK in ROSCHER, Lexikon, s. v. "Philoktet", p. 2311 - 2343, 1898, FIEHN, R. E; s. v. "Philoktetes", col. 2500 - 2509, 1938.

ولقد تزايدت من وقتها الوثائق التصويرية، لكن لم يخصص لها أي عرض جامع. من أجل بيبليوغرافيا جديدة انظر:

M. TADDEI, "Il mito di Filottete ed un episodio della Vita del Buddha", Archeologica, 15, 1963 p. 198 - 218. voir p. 202, n. 17.

حول المشاكل التي أثارها إناء من متحف سيراقوسيا، انظر فيما يلي الشكل III والملحق.

جزيرة ليمنوس بعد أن جرحه ثعبان. كان يعرج وينفث روائح مقرفة، لكنه كان يملك قوس هيراكليس الذي لا يخطىء. وقد ظل فيلوكتيت في منفاه لمدة عشر سنوات حتى أتى اليوم الذي أعادته فيه حملة إغريقية إلى طروادة حيث تم شفاؤه. ولقد كشف العراف هيلينوس الذي أسره أوليس بأن وجود فيلوكتيت ووجود قوسه هما وحدهما ماسيؤمن الاستيلاء على طروادة(١١). وفي مسرحية أسخيلوس - كما في مسرحية يوريبيدس التي قدمت مع مسرحية ميديا في ٤٣١ - يلعب أوليس الدور الأساسي في رجعة فيلوكتيت إلى صفوف الجنود في الجيش الإغريقي؛ ولكن في حين نجد أوليس في مسرحية أسخيلوس يلجأ إلى الحيلة في البداية ليستولي على قوس فيلوكتييت، فإنه في مسرحية يوريبيدس ينتصر بفعل الإقناع Peitho خلال مناظرة هامة تتم بينه وبين مبعوثي طروادة: وذلك موضوع سياسي مباشر بالقدر الذي نتخيله(١٢).

إن فرادة سوفوكليس بالنسبة لسابقيه تبدو مزدوجة على صعيد الحبكة الدرامية وحدها. فأسخيلوس مثل يوريبيدس قد جعل فيلوكتيت يتحاور مع سكان ليمنوس الذين يشكلون الجوقة. كذلك فإن آكتور Actor، كاتم أسرار فيلوكتيت في مسرحية يوريبيدس، هو أيضاً من ليمنوس. أما عند سوفوكليس فإن البطل يظهر وحيداً تماماً: فهو يعيش على «أرض بلا مرسى وبلا سكان»(١٣). ولا يلعب سكان ليمنوس أي دور، بل أنه لا يأتي ذكرهم إطلاقاً(١٤). أما الجوقة فتتألف من طاقم الباخرة اليونانية.

(١١) هذا ما تقوله الإلياذة الصغرى، النص المذكور.

(١٢) «الأكثر سياسية والأكثر خطابية» (من الثلاثة)؛ هكذا كان حكم ديون Dion II, 52

(١٣) فيلوكتيت، ٢٢١. انظر أيضاً الأبيات ٣٠٠ - ٣٠٤ حيث تصور الجزيرة بأكملها مثل مكان منفر، والبيت ٦٩٢ الذي يأتي فيه: ما من أحد من السكان الأصليين اقترب من بؤسه» وإنني آتي بهذه الأمثلة مغيراً نوعاً ما ترجمة مازون (Collection Guillaume Budé). والنص هو نص A. DAIN (ibid)؛ ومع ذلك فقد أخذت بعين الاعتبار آخر التصليحات النقدية على المخطوطة القديمة التي تعود إلى P. E. EASTERLING, Sophocles' Philoctetes: Collations of the manuscripts G, R and Q "Classical Quaterly, n. s., 19, 1969, p. 57 - 85.

(١٤) لم يستخدم سوفوكلس الأساطير الغنية للغاية المرتبطة بجزيرة ليمنوس، طبعاً عدا شخصية فيلوكتيت، وقد تعرف دوميزيل G. DUMEZIL في هذه الأساطير على إحالات لطقوس التدريب (Le Crime des Lemniennes, Paris, 1924). والإرجاعات الوحيدة هي تلك التي يقوم بها البطل إلى «نار ليمنوس»، أي إلى نار هيفايستوس، الإله الأعرج الذي وقع على الجزيرة (٨٠٠، ٩٨٦ - ٩٨٧). لقد اقترح علي مارسيل ديتيين أن أجابه بين مسرحية ....

ومن جهة أخرى، في حين أن بيندار في كتاب Pythique الأول يترك مهمة البحث عن فيلوكتيت لأبطال لا يحدد هويتهم لكنه يصفهم بأنهم «شبيهين بالآلهة»[١٥]، فإن أوليس لدى يوريبيدس، - وهو الشخصية التي استقى وجودها من أسخيلوس - كان مصحوباً بديوميد Diomède[١٦] الذي لا يظهر إلا في ملخص الإلياذة الصغرى. وقد أتى سوفوكليس بدوره بشيء جديد حين أعطى دوراً أساسياً لنيوبتوليم الشاب إبن أخيل: فهو الذي يكلفه أوليس بأن يستولي بالحيلة على البطل وقوسه. والجزء الأكبر من المسرحية يتألف من حوارات بين فيلوكتيت البطل الجريح الذي شاخ والذي ظل منفياً لمدة عشر سنوات، وبين المراهق الذي يتم التأكيد بشكل دائم على صغر سنه.

إن مسرحية سوفوكليس بما هي عليه قد أثارت بشكل كبير فضول المعلقين الذين أشاروا إلى ما فيها من «تشويهات» حقيقية أو مفترضة - غالباً ما كان يرد ذكر عبارة «الباروك السوفوكلي»- وهي تشويهات تشكك باستقامة هذا العمل بالنسبة لبقية مؤلفات سوفوكليس[١٧] أو على العكس تؤكد عليها.

..... سوفوكليس والأساطير التي تعود إلى جزيرة ليمنوس لأن ذلك يمكن أن يفيد. انظر:
Les Jardins d'Adonis, Paris, 1972 p. 173 - 184, et W. BURKERT, "Jason, Hypsipyle and New Fire at Lemnos. A Study in Myth and Ritual", Classical Quarterly, n. s. 20, 1970, p. 1 - 16.

(١٥) Pyth. I. 53

(١٦) يلمح سوفوكلس لهذا التقليد في الأبيات ٥٩١ - ٥٩٢ التي أتى بها على لسان «البائع» أي المتلصص (١٢٥) الذي يأتي ضمن الحملة الإغريقية والذي قام أوليس بإخفاء هويته. ولسنا نعرف إن كان هناك من يرافق أوليس أو لا في مسرحية أسخيلوس. الفرضية الثانية هي الأكثر مصداقية.

(١٧) نجد أهم ما ورد في الحلقة لدى H. F. JOHANSEN, Lustrum 7, (1962), p. 247 - 255 voir aussi H. MUSSURILLO, The Light and the Darkness, Studies in the Dramatic Poetry of Sophocles, Leyde, 1967 p. 109 - 129; A. E. HINDS, "The prophecy of Helenus in Sophocles' Philoctetes", Classical Quarterly, b. s. 17, 1967, p. 169 - 180, E. SCHLESINGER, op. cit; supra, n. 9.
الدراسة الأكثر اكتمالاً حول المسرحية هي مقالة
C. J. FUQUA, The Thematic Structure of Sophocles' philoctetes, Cornell, 1964.
وقد استطعت أن أراجع عنها ميكروفيلم. والشيء المضحك في هذه البيبليوغرافيا الواسعة هو ما أتى به I. ERRADONEA, Sofocles, Investigationes sobre la estrutura dramatica de

وهذا الحماس له ما يبرره: فمسرحية فيلوكتيت هي التراجيديا الوحيدة الباقية لكاتب إغريقي لا تحتوي على أي دور نسائي، والوحيدة أيضاً التي تحل فيها المشكلة من خلال تدخل مفتعل لإحدى الآلهة Deus ex machina(١٨)؛ كذلك فإن العلاقة بين الآلهة والبشر قد ظهرت فيها غريبة لدرجة تجعلنا نتساءل إن كانت مثل بقية مسرحيات سوفوكليس تبرز انسجام عالم الآلهة مقابل جهل وضلال البشر، أم أن سوفوكليس، مثل يوريبيدس، كان فيها على العكس يضفي على عالم الآلهة ذلك البعد الكتيم الذي يتصف به المصير البشري(١٩).

ولن أحتفظ من هذا الجدل إلا بنقطة واحدة وهي أساسية بحق: فمسرحية فيلوكتيت تعطينا مثالاً وحيداً من نوعه في أعمال سوفوكليس عن تحولات البطل التراجيدي. فنيوبتوليم الشاب يقبل في البداية، رغم نفوره النابع من طبعه الأصلي phúsis، ومن وضعه كإبن ملك، أن يخدع فيلوكتيت من خلال توجيه خطاب كاذب له كان قد لقّنه إياه أوليس بهدف الاستيلاء على شخص فيلوكتيت وعلى قوسه، لكنه لا يلبث أن يغير رأيه(٢٠) مقرراً أن يقول

sus siete tragedias y sobre la personalidad de sus coros, Madrid, 1958, p. 233 - 302

فهي تفترض على سبيل المثال أن «البائع» وهيراكليس ليسا سوى أوليس وقد تنكر. هناك مقالان منشوران حديثاً لم أستطع الحصول عليهما إلا بعد كتابة هذه الدراسة، وهما النشرة التي تم التعليق عليها باختصار من قبل T. B. L. WEBSTER, Cambridge, 1970 والتي لا تتناول فعلياً أي من المسائل المطروحة هنا، والعمل اللاحق الذي قام به

R. von SCHELIHA, Der Philoktet des Sophokles, Ein Beitrag Zur Interpretation des Griechischen Ethos, Amsterdam 1970

(١٨) ومع ذلك أظهر سبيرا أن هذه الخاتمة كان متلائمة تماماً مع بنية المسرحية. انظر:

A. SPIRA (Untersuchungen Zum Deus ex machina bei Sophokles und Eudipides), Francfort, 1960, p. 12 - 32.

(١٩) انظر: C. M. BOWRA, Sophoclean Tragedy, Oxford, 1944, p. 261 - 306, et H. D. KITTO, Forms and Meaninig in Drama, Londres, 1956, p. 87 - 138.

إن فرضيات الكاتبين تتعارض فيما بينهما طالما أن الأول، بورا، يدافع بشكل عام عن النظرية الأولى، وهو محق في ذلك.

(٢٠) هذا التغيير يتم التعبير عنه في البيت ١٢٧٠ بفعل يوناني يدل في نهاية الأمر على المفهوم المسيحي للتوبة، وهذا هو سبب الخلط الحاصل، وهو أمر لا يمكن تجنبه.

الحقيقة[٢١] وأن يعيد القوس[٢٢]، ومن ثم أن يهجر ليمنوس وساحة المعركة الطروادية ليعود برفقة فيلوكتيت إلى دياره[٢٣]. وإننا لنجد في ذلك تعارضاً فجاً مع التصرف الاعتيادي للأبطال السوفوكليين، تلك الشخصيات التي تجابه ككتلة عالم المدينة وعالم الآلهة، والتي ينتهي بها الأمر أن تتحطم تحت وطأة تدابير الآلهة[٢٤]. إن تفسير هذا التحول «بسيكولوجياً»، أو على الأقل في إطار ما اصطلح معلقو التراجيديا على تسميته كذلك كان مغرياً لدرجة كدنا معها أن نتورط فيه[٢٥]؛ لكن هذا التوجه «البسيوكولوجي» أثار أيضاً ردود أفعال أشهرها تلك التي صدرت عن تيكوفون فيلاموفيتش Tycho von Wilamowitz[٢٦]. فتفسيره للصعوبات في مسرحية فيلوكتيت وللتحولات التي تطرأ على أبطالها

(٢١) فيلوكتيت، ٨٩٥ والتالي.

(٢٢) المرجع المذكور، ١٢٨٦.

(٢٣) المرجع المذكور، ١٤٠٢.

(٢٤) أفضل دراسة إجمالية هي تلك التي قام بها كنوكس:

B. W. KNOX, The Heroic Temper, Studies in Sophoclean Tragedy, Cambridge, Mass, 1964, (sur le Philictéte, cf. p. 117 - 142). voir aussi, du même auteur, "second Thoughts in Greek Tragedy", Greek, Roman and Byzantine Studies, 7, 1966, p. 213 - 232.

(٢٥) لقد كتب القاضي هولمز لبوللوك في الثاني من تشرين الأول ١٩٢١ هذه السطور التي تكشف الشيء الكثير:

"Apropos of the rare occasions when the Ancients seem just like us, it always has seemed to me that a wonderful example was the repentance of the lad in the play of Sophocles over his deceit, and the restoration of the bow". cité par. E. WILSON. The Wound and the Bow, londres, 1961, p. 246, n. I. إن الكلمات والتعابير المكتوبة بشكل مختلف قد تم تمييزها من قبلي. ومن البديهي أن الكثير من الكتاب الحديثين الذين لا حاجة لذكرهم هنا يفكرون بنفس الطريقة، حتى ولو كانت لغتهم مصاغة بشكل أفضل.

(٢٦) TYCHO VON WILAMOWITZ - MOELLENDORF, "Die dramatische Technik des Sophokles", Philol. Untersuch; 22, 1917, sur le Philoctète voir p. 269 - 312. Contre les interprétations "psychologiques", cf. par exemple, C. GARTON. "Characterization in Greek Tragedy", Journal of Hellenic Studies, 1957, p. 247 - 254; K. ALT, "Schicksal und... im Philoktet des Sophokles", Hermes, 89, 1961, p. 141 - 174.

من خلال قوانين «التقنية الدرامية» وحدها ومنظور المسرح، هذا التفسير إن كان يستطع أن يبرر بعض التفاصيل[٢٧] فإنه لا يمكن أن يعطي شرحاً إجمالياً للعمل، وهناك خطر لأن يؤدي ذلك لأن نضيّع ماهية الشخصيات السوفوكلية كأبطال تراجيديين وليس كمجرد شخصيات مسرحية[٢٨].

وكما يرى القارىء فإن هدف هذه الدراسة هو تطوير النقاش من خلال اللجوء إلى مقارنة بين «تحولات» نيوبتوليم الشاب، والمؤسسة التي ذكرناها في بداية هذه الصفحات والمتعلقة باختبار تنسيب الفتيان.

إن إحدى السمات المميزة لمسرحيات سوفوكليس الأخيرة وهي «فيلوكتيت» و «أوديب في كولونا» هي الأهمية المتزايدة التي تأخذها مشاكل التوضيع المكاني، وهي ما اعتبره جونس J. Jones «نوعاً من العلاقة المتبادلة بين الإنسان والمكان»[٢٩]. فمكان الحدث يوصف[٣٠] على أنه نهاية العالم eschatiá. وفي مجمل الأدب اليوناني، لا يوجد وصف أكثر إثارة للطبيعة الوحشية وللإنسان المهجور الذي توحش. إن وحدة فيلوكتيت يعبر عنها بكلمة éremos التي ترد في النص ست

(٢٧) مثال واضح على ما يمكن أن يفسره «منظور المسرح»: ففي البيت ١١٤، يبدو نيوبتوليم وكأنه «يجهل» أن القوس وفيلوكتيت هما، حسب العرافة، ضروريين للاستيلاء على طروادة، مما يسمح لأوليس بأن يذكر هذه المعلومة للجمهور؛ لكن الأبيات ١٩٧ - ٢٠٠ تبين أن ابن أخيل كان في الواقع يعلم ذلك تماماً. في حالة كهذه، من المسموح التمييز بين «الشخصية المسرحية» وبين «البطل»، لكن هذا النوع من البحث لا يمكن أن يعطي سوى نتائج محدودة؛ وفي كل الأحوال، ومهما كانت الحرية التي يتعامل بها الشعراء الإغريق مع الأساطير، فإن هذه الأساطير لا تصل لحد أن تجعلهم يتصورون أن حرب طروادة لم تحصل. ويبدو لي من المستحيل هنا أن أوافق D. B. ROBINSON عندما يحاول أن يجعلنا نتقبل فكرة أن المشاهد الأثيني كان يمكن أن يصدق التخلي الفعلي عن فيلوكتيت في نهاية المسرحية:
("Topics in Sophocles' Philoctetes", Classical Quarterly, n. s. 19, 1969 p. 34 - 56. voir p. 45 - 51)

وهذا يعني الذهاب بعيداً في الاتجاه الذي فتحه تيكو فون فيلوموفيتش. كذلك فإن المقال نفسه ينسب بشكل خاطىء نتيجة مزدوجة للمسرحية. على العكس منه، انظر المرجع التالي، ص ١٧٨.

(٢٨) انظر B. KNOX, The Heroic Temper, p. 36 - 38

(٢٩) J. JONES, Aristotle and Greek Tragedy, Oxford, 1962, p. 219

(٣٠) فيلوكتيت، ١٤٤.

مرات على الأقل(٣١)، لا بل أن فيلوكتيت كان بالمعنى التقني للكلمة قد تُرك عرضة للوحوش، وذلك ما يذكر به أوليس(٣٢) حين يقول: «أنا الذي كنت قد تركت إبن بياس عرضة للوحوش»(٣٢). وترك المرء عرضة للوحوش يعني وضعه في مكان «يتناقض مع مجموعة البيوت والأراضي الزراعية القريبة منها، أي مكان يبدو وكأنه مجال الفضاء البعيد والوحشي. في بعض الحالات يمكن أن يكون ذلك المكان البحر أو الأنهار من حيث هي رمز للعالم الآخر؛ لكن المهم أن يكون على الأخص بعيداً عن البيوت وعن الحدائق وعن الحقول، أي الأراضي القفر التي تعيش فيها القطعان، أو ذلك المكان الغريب والمرعب الذي يسمى agrós»(٣٣). وكما يقول جونز أيضاً، فإن وحدة فيلوكتيت ليست شبيهة بوحدة روبنسون كروزو(٣٤) ولا هي العالم الذي يعيش فيه الرعاة؛ والجوقة تعلن ذلك صراحة حين تقول: «إنه لم يصْفر بناي مثلما يفعل الراعي في الحقول»(٣٥). ولقد تم التأكيد بقوة على هذا العالم الوحشي في الإخراج نفسه: ففي حين كانت الخشبة تمثل عادة باب القصر، كانت الرسوم في هذه المسرحية تمثل مدخل كهف(٣٦).

مقابل هذا العالم الوحشي يرتسم بوضوح عالمان آخران ليشكلوا معاً ما سمي

---

(٣١) المرجع المذكور، ٢٢٨، ٢٦٥، ٢٦٩، ٤٧١، ٤٨٧، ١٠١٨.

(٣٢) فيلوكتيت، ٥٠ وكما ذكرني بذلك Ph. ROUSSEAU، وحده الأب كان يملك الحق في ترك وليده عرضة للوحوش.

(٣٣) J. P. VERNANT, Mythe et Pensée, I, p. 161 - 261 وصورة تعريض الوليد للوحوش تستعاد في الأبيات ٧٠٢ - ٧٠٣ حيث يوصف فيلوكتيت «مثل طفل هجرته مرضعته».

(٣٤) Op. cit; p. 217.

لقد كتب W. SCHADEWALDT على العكس في ١٩٤١: «كان فيلوكتيت يعيش مثل روبنسون كروزو على جزيرة ليمنوس المهجورة».

(Hellas und Hesperion, p. 238)

(٣٥) فيلوكتيت، ٢١٣ - ٢١٤.

(٣٦) يشير النص إلى الإخراج وإلى الديكور: «عندما سيخرج الرجل المسكين المرعب من منزله» (١٤٦ - ١٤٧).

Cf. A. M. DALE. "Seen and Unseen in scenic Conventions", Wiener Studien, 59, 1956, Mélanges A. Lesky, P. 96 - 106 (Voir P. 105)

نتائج هذه الدراسة المتميزة لا تبدو لي عرضة للنقاش إطلاقاً من خلال اعتراضات D. B. ROBINSON, loc. cit. supra, p. 167, n. 27, p. 45 - 51

«المثلث» المكاني لمسرحية فيلوكتيت(٣٧) فالضلع الأول في هذا المثلث هو ميدان المعركة الطروادية، أي عالم المدينة التي يمثلها المواطنون المدججون بالسلاح وجنود المشاة، والثاني هو عالم Oîkos، أي العالم العائلي لفيلوكتيت ونيوبتوليم، وما على البطلين إلا أن يختارا بينهما.

إن فيلوكتيت يبدو وكأنه غريب تماماً عن عالم الحقول المزروعة: «لم يكن يقطف لغذائه لا الحبوب التي تأتينا من الأرض المقدسة، ولا واحدة من تلك الفواكه الأخرى التي نزرعها نحن الفانون آكلو الخبز... آه لذلك الوجود المثير للشفقة الذي يعيشه رجل لم يستمتع مرة واحدة خلال عشر سنوات بأن يرى الخمر تُسكب له!(٣٨). إن البطل المنفي بلا عائلة وبلا رفيق، و«لم يحظ بنظرة أخوية واحدة»(٣٩)، بل ويعتقد أن أباه قد مات(٤٠). لقد جعل منه أوليس ميتاً اجتماعياً، فهو «رجل بلا أصدقاء وبلا مدينة، شبيه بجثة بين الأحياء»(٤١) وأوليس يبرر قرار النفي الذي صدر ضده حين يذكّر أنه بتأثير من صرخاته «لم يكن الجيش يستطيع أن يستمتع بهدوء تقديم أضحية أو قربان»(٤٢)، بمعنى آخر أن وجوده كان يجعل ممارسة العبادات المدينية مستحيلاً. وسيتبنى فيلوكتيت نفسه ذلك التفسير عندما يفكر في الإبحار: «حين يبحر الآخرون برفقتي، كيف يمكن لهم أن يحرقوا القرابين للآلهة، وأن يقدموا الأضاحي لها؟»(٤٣). إن كلمة ágrios (متوحش) هي التي تعرّف بوضوح مصير فيلوكتيت. ففيلوكتيت قد «توحش»(٤٤) بالمعنى الحقيقي للكلمة. والمفردات التي تصفه هي نفس المفردات التي

(٣٧) Cf. A. COOK, "The Patterning of effect in Sophocles' Philoctetes", Arethusa, 1968, p. 82 - 93 ومع ذلك فإنني لا ألتزم هنا باعتباراته القائمة على التحليل النفسي.

(٣٨) فيلوكتيت، ٧٠٨ - ٧١٥. في البيت ٧٠٩ يستعمل سوفوكليس الكلمة اليونانية التي تدل عند هوميروس على أكلة الخبز، أي البشر. حول قيمة هذه الكلمة انظر دراستي:
"Valeurs religieuses de la terre et du sacrifice dans l'Odyssée", Annales E. S. c. 1970; p. 1280, note. 3.

(٣٩) فيلوكتيت، ١٧١.

(٤٠) فيلوكتيت، ٤٩٧، يعلمه هيراكليس (١٤٣٠) أنه في الواقع على قيد الحياة.

(٤١) المرجع المذكور، ١٠١٨.

(٤٢) المرجع المذكور، ٨ - ٩.

(٤٣) المرجع المذكور، ١٠٣٢ - ١٠٣٣.

(٤٤) المرجع المذكور، ٢٢٦. انظر أيضاً في البيت ١٣٢١: «جعلت مني وحشاً»

تحدد وحشية الحيوانات(٤٥). فهو كما قيل بحق «قد اكتسب قرابة مع العالم الحيواني»(٤٦). والألم الذي يوصف بأنه متوحش ágrios، ذلك الألم الذي يفتك به هو هذا الجانب الوحشي فيه بالذات(٤٧).

فيلوكتيت موجود إذن على الحدود التي تفصل ما بين عالم الإنسانية والوحشية الحيوانية. ففي الكهف الذي يشغله، هناك بعض العلامات التي تشير أنه ما زال ينتمي إلى عالم البشر: «هناك كأس من الخشب الأصم صنعها عامل رديء، وهناك أيضاً ما يلزم لإشعال النار»(٤٨). إن نار الطبخ هي التي تؤمن بشكل مستمر خلاص البطل(٤٩). وهذا الوضع الحدودي الذي يعيشه فيلوكتيت يرمز إليه بالطبع من خلال الصيد، وهو النشاط الوحيد الذي يسمح لفيلوكتيت أن يعيش خارج أراضي الزراعة chóra، وخارج المدينة والحقول المزروعة: «وهكذا كتب عليه أن يمضي حياته البائسة وهو يصيد ببؤس الطرائد التي تطالها سهامه المجنحة»(٥٠). لكن العلاقات التي يعقدها فيلوكتيت مع الحيوانات، وهي رفاقه وضحاياه يمكن أن تنقلب عكساً. فعندما يُحرم ذلك الصياد من قوسه بفعل الحيلة التي حاكها أوليس يتعرض لخطر أن يتحول إلى فريسة: «لن يسقط سهمي بعد اليوم عصفوراً مجنحاً ولا حيوانات الجبل الوحشية، وإنما سأصبح ذلك المسكين الذي سيغذي بموته الطريدة التي كانت تغذيه»(٥١)

(٤٥) مسكنه وكر حيواني (٩٥٤، ١٠٨٧، ١١٤٩)، غذاؤه من الكلأ (٢٧٤)؛ انظر أيضاً حول هذه الكلمة الأخيرة ملاحظتي السابقة رقم ٧٣ في الفصل السابع، إنه لا يأكل وإنما يقتات (٣١٣).

(٤٦) H. C. AVERY, "Heracles, Philoctetes, Neoptolemus" Hermes, 93, 1965, p. 279 - 297 التعبير المذكور يأتي في الصفحة ٢٨٤. هذه «القربى» يتم تأكيدها من قبل البطل نفسه: «آه يا حيوانات الجبال، يارفاقي» (٩٣٦ - ٩٣٧)؛ انظر أيضاً الأبيات ١٨٣ - ١٨٥.

(٤٧) انظر الأبيات ١٧٣ - ٢٦٥ - ٢٦٦، والبيت ٧٥٨ حيث يتم تشبيه الشر بحيوان وحشي يقترب ويبتعد مرة بعد مرة؛ وقدم فيلوكتيت قد توحشت (٦٩٧) انظر:

P BIGGS, "The Disease theme in Sophocles", Classical Philology, 1966, p. 223 - 235.

(٤٨) فيلوكتيت، ٣٥ - ٣٦.

(٤٩) المرجع المذكور، ٢٩٧.

(٥٠) فيلوكتيت، ١٦٤ - ١٦٦. انظر أيضاً الأبيات ٢٨٦ - ٢٨٩، ٧١٠ - ٧١١، ١٠٩٢ - ١٠٩٤. لقد تم إبراز أهمية الصور وتيمات الصيد في التقرير المذكور آنفاً لفوكا C. J. FUQUA.

فالحيوانات التي كنت أصطادها ستصطادني بدورها(٥٢).

وأداة هذا الصيد هي بالذات القوس الذي أورثه هيراكليس لفيلوكتيت، ذلك القوس الذي يذكّر أوليس نيوبتوليم في أول المسرحية أن له سهاماً لا تخطىء وتحمل الموت»(٥٣). ولقد ذكر في كثير من الأحيان أن القوس يتقابل مع الجراح: فعدم إخطاء الهدف وعدم الشفاء يسيران معاً متلازمين(٥٤)، لكن يجب أن نقول أكثر من ذلك أن القوس هو الذي يؤمن حياة فيلوكتيت. وكما يفعل هيراقليتس، يلعب سوفوكليس على التماثل بين الكلمتين اليونانيتين اللتين تدلان على (القوس) وعلى (الحياة)(٥٥): «لقد نُزعت مني الحياة حين نُزع عني قوسي»(٥٦). لكن القوس هو أيضاً ما يعزل فيلوكتيت عن عالم البشر. وفي إحدى روايات الأسطورة أن فيلوكتيت قد جرح بالتحديد بإحدى السهام التي أطلقها قوس هيراكليس(٥٧). وهذه الرواية ليست تلك التي استند إليها سوفوكليس لأن فيلوكتيت في مسرحيته مذنب بشكل مباشر طالما أنه انتهك حرمة معبد كريزيه Chrysée(٥٨). لكن

(٥١) المفردات معبرة تماماً. فالكلمة اليونانية تصف عادة وجبة بشرية على العكس من Bopá؛ فاستعمالها بمعنى الغذاء الحيواني هو أمر استثنائي (الإلياذة ٢٤، ٤٣)؛ وعلى العكس فإن الفعل اليوناني يستعمل عادة للحيوانات، وهذا يعني أن سوفوكلس قد عكس قيمة الكلمتين.

(٥٢) فيلوكتيت، ٩٥٥ ـ ٩٥٨. انظر أيضاً الابتهال إلى الكواسر في الأبيات ١١٤٦ ـ ١١٥٧

(٥٣) فيلوكتيت، ١٠٥.

(٥٤) حول الوقائع المتممة في التقاليد الأسطورية، انظر مثلاً بريليش

A. BRELICH. Gli Eroi Greci, Rome, 1958, p. 244; "Les Monosandales", Nouvelle Clio, 7 - 8 - 9, 1955, 57 - 59, p. 469 - 489; sur le Philoctète de E. EILSON, The Wound and the Bow, p. 244 - 264; W. HARSH, "The role of the Bow in the Philoctetes of sophocles", American Journal of Philology, 81, 1960, p. 408 - 414; p. BIGGS, loc. cit; supra, p. 231 - 235; H. MUSURILLO, op. cit; p. 121.

(٥٥) «إسم القوس حياة وفعله موت» (fr. 48, Diels) من أجل تماثل آخر بين مسرحية فيلوكتيت والمقاطع المأخوذة من هيراكليس، انظر راينهاردت

K. REINHARDT, Sophokles, Francfort, 1947, p. 212.

(٥٦) فيلوكتيت، ٩٣١.

(٥٧) وهي الرواية المعروفة بـ Servins, Ad Aeneid, 3, 402.

(٥٨) فيلوكتيت، ١٣٢٧ ـ ١٣٢٨. إنه إذن من الخطأ الكامل أن نجعل منه البرىء المطلق الذي وصفه كيتو H. D. KITTO, Form and Meaning, p. 135؛ فخطيئة فيلوكتيت يتم التأكيد عليها من قبل الجوقة التي تقارن قدره بقدر إيكسيون Ixion وهو الذي اقترف محاولة الاغتصاب تجاه هيرا (٦٧٦ ـ ٦٨٥).

حامل السهام لا يمكن أن يكون من جنود المشاة، وسنرى أن فيلوكتيت بعد شفائه لن يعود رامي سهام بالمعنى الحقيقي للكلمة. وفي الحوار الشهير في مسرحية هيراكليس ليوريبيدس حول مزايا كل من الرماة وجنود المشاة،(٥٩) لا يزيد المتحدث بإسم الجنود عن أن يترجم القاعدة الأخلاقية التي كانت تسود في زمنه حين يصرّح: «إن القوس ليس البرهان على شجاعة الرجل»(٦٠). وكلمة شجاعة تعني أن «يبقى في موقعه وأن يرى دون أن يخفض بصره أو ينحيه جانباً، وأن يذرع حقلاً كاملاً من الرماح المنتصبة أمامه، دون أن يزعزع مكانه في الصف.»(٦١). إن القوس يسمح لفيلوكتيت أن يبقى على قيد الحياة، لكنه يجعل منه صياداً ملعوناً يقف دائماً على الحدود بين الحياة والموت، تماماً كما هو على الحدود الفاصلة بين الحياة الإنسانية والتوحش. لقد عضته حيّة تقتل البشر(٦٢) لكنها لم تقتله. «إنه يبدو مثل ضحية منذورة لإله الموت»(٦٣)، وهو يتحدث عن موته ويطالب به ولا يستطيع إلى ذلك سبيلاً(٦٤). إنه، كما قلنا «جثة بين الأحياء»(٦٥)، «جثة، أو ظل دخان، أو شبح يتلاشى»(٦٦)؛ وهو تماماً بالمعنى السياسي، وحتى لو لم تستعمل تلك الكلمة صراحةً، ميت مديني(٦٧).

في هذا العالم البائس، وبالقرب من ذلك الرجل المستوحش، ينزل أوليس من مركبته. وأوليس هو رجل في سن النضج، أما نيوبتوليم فمراهق، بل يكاد يكون طفلاً. إنه طفل بل وإبن بالنسبة لفيلوكتيت. ولقد قام آفيري H. C. Avery(٦٨) بحساب

(٥٩) هيراكليس، ١٥٣ - ١٦٤.

(٦٠) هيراكليس، ١٦٢.

(٦١) المرجع المذكور، ١٦٢ - ١٦٤.

(٦٢) فيلوكتيت، ٢٦٦ - ٢٦٧. يبدو لي من السخف الكامل أن نحدد بدقة، كما فعل موزوريللو H. MUSURILLO, op. cit; p. 119. n. I فصيلة الحيوان الذي عض فيلوكتيت!

(٦٣) فيلوكتيت، ٨٦٠.

(٦٤) المرجع المذكور، ٧٩٧ - ٩٨، ١٠٣٠، ١٢٠٤ - ١٢١٧.

(٦٥) المرجع المذكور، ١٠١٨.

(٦٦) المرجع المذكور، ٩٤٦ - ٩٤٧.

(٦٧) كما بيّن شادفالت W. SCHADEWALDT في دراسة شهيرة "Sophokles und das Leid", 1941, reprise dans Hellas und Hesperien, Zurich et Stuttgart, 1960, p. 231 - 247. كل أبطال سوفوكلس هي شخصيات تقع في الحد الأقصى. والملاحظة يمكن أن تمتد إلى ما هو أبعد من «العذاب».

(٦٨) Loc. cit. supra, p. 285

أفادت نتيجته أن ينوبتوليم يُنادى ثمانية وستين مرة بالولد (ياولدي)، من بينها إثنتان وخمسين مرة يكون فيها صاحب النداء فيلوكتيت نفسه، لكن هذا الطفل سيوصف بأنه رجل مرتين في البيت ٩١٠ أولاً بعد أن بدأ بالاعتراف بالحيلة التي خدع بها فيلوكتيت والمرة الثانية والأخيرة في نهاية المسرحية تماماً عندما يدعو هيراكليس فيلوكتيت للقتال «مع هذا الرجل»[٦٩]. وهذا الربط كفيل وحده بأن يثبت بأن نيوبتوليم قد غير تماماً موقعه، وأنه قد اجتاز خلال مجرى المسرحية اختبار تنسيب الفتيان[٧٠].

لقد أظهر هنري جانمير H. Jeanmaire في كتابه «Couroi et Courète» أن الروايات الأسطورية حول أولاد الملوك تقدم لنا في نهاية الأمر تنويعات حول مفهوم الفتوة. وما ترويه لنا مسرحية فيلوكتيت هو تماماً تكريس ابن ملك، وأوليس يشير لذلك منذ افتتاح المسرحية حين يقول عن نيوبتوليم أنه «إبن أكثر الإغريقيين شجاعة، إبن أخيل»[٧١]. كذلك فإن أول تدخل للجوقة يأتي ليذكّر نيوبتوليم أنه وريث السلطة[٧٢]: «إلى يديك يابني أتت السلطة العليا من غياهب العصور». ولنتطلع الآن إلى الحوار بين أوليس ونيوبتوليم والذي يجعلنا نرى على الخشبة ضابطاً وعسكرياً مبتدئاً. يبدأ أوليس بأن يشير إلى الأمر الذي تلقاه قديماً لكي يفسر ويبرر «ترك» فيلوكتيت في لمنوس عرضة للوحوش الكاسرة[٧٣]، ثم يذكّر نيوبتوليم بأنه يقوم

(٦٩) فيلوكتيت، ١٤٢٣.

(٧٠) لست أعتقد أن هذه الملاحظة قد تمت. لكن بعض المعلقين قد استطاعوا استكشاف تحولات نيوبتوليم دون أن يذكروا مع ذلك نظام الفتوة. وهذا ما نجده في دراسة بوهلنز

M. POHLENZ, Die griechische Tragödie, Göttingen, 1954 p. 334: "Der Jüngling Neoptolemos reift zum Manne heran". H. WEINSTOCK, Sophokles, Leipzig et Berlin, 1931, p. 79. sq; B. W. KNOX, The Heroic Temper. p. 141: "He has grown to manhood in the fire of his ordeal and though before he was Odysseus' subordinate, now he is to be Philoctetes' equal."

لقد وردت كلمة «الفتوة» بمحض الصدفة كما يبدو في دراسة لليوناني فورفوريس K. I. VOURVERIS منشورة في أثينا عام ١٩٦٣. والمؤلف لا يزيد فيها عما قاله فاينشتوك Weinstock حول مسرحية فيلوكتيت التي اعتبرها تراجيديا التربية.

(٧١) فيلوكتيت، ٣ - ٤.

(٧٢) المرجع المذكور، ١٤١ - ١٤٢.

(٧٣) المرجع المذكور، ٦.

بالخدمة العسكرية وملزم بإطاعته[٧٤]. وكما يرى كنوكس B. W. Knox فإن ذلك هو «الإنجاز الأول» الذي يحققه نيوبتوليم[٧٥]، إذ ما من شيء يدل على أنه كان قد حمل السلاح من قبل. ولا شك بأن أوليس حين يدعو الشاب لأن يروي لفيلوكتيت بأن أسلحة أخيل لم تعط لإبن البطل وتركت له هو، اوليس[٧٦] فإنه كان يحرّضه على أن يختلق كذبة، لكن هذه الكذبة غريبة للغاية، وفيلوكتيت يتبناها في نهاية المسرحية بعد أن يقوم نيوبتوليم بفضح كل الخديعة[٧٧]، ولذلك لا يجابهه بأي تكذيب للأمر، ولا ننسى هنا أن مؤلف مسرحية أجاكس يعرف تماماً أن أوليس قد ورث بالفعل ولفترة محددة أسلحة أخيل. لكن ذلك كله لا يستقيم إلا إذا قبلنا أن ينوبتوليم كان بالفعل في بداية حياته المهنية جندياً.

هناك تفصيل يوحي أيضاً بأنه من الممكن أن يكون سوفوكليس قد أشار للقسم الذي يحول الفتى لجندي حين يجعل أوليس يقول لنيبتوليم: «إنك لم تلق القسم بعد»[٧٨]. فمن الجانب التقني يقول أوليس ذلك ليذكر بالقسم الذي التزم به المتطلعون ليد هيلين، لكن ما من شيء يمنعنا أن نرى في ذلك إشارة للقسم الذي يلقيه الفتيان. وعندما يحلف نيوبتوليم أن «يبقى في نفس المكان»[٧٩]، فإن تلك الإشارة تصبح أكثر وضوحاً. إن هذا الإنجاز الأول الذي يقوم به نيوبتوليم خارج الفضاء المديني كما رأينا وفي المكان المخصص لاختبار تنسيب للفتيان أو المغاوير هو حيلة apáte[٨٠]، تماماً كما في النموذج الذي تقدمه الأسطورة التفسيرية للآباتوري. منذ بداية المسرحية، يستعمل أوليس لغة الاستطلاع والتجسس العسكري[٨١]. لكن هذا الكمين هو أيضاً حملة صيد. وعندما ينجح أوليس في إقناع نيوبتوليم بأن يستولي بالحيلة على قوس فيلوكتيت، فإن الشاب يجيبه «إن كان الأمر كذلك، يجب أن نقبض عليه

(٧٤) انظر استعمال الفعل اليوناني الذي يعني (يقوم بالخدمة) في البيت ١٥

(٧٥) The Heroic Temper, p. 122

(٧٦) فيلوكتيت، ٦٢ - ٦٤.

(٧٧) المرجع المذكور، ١٣٦٤.

(٧٨) المرجع المذكور، ٧٢.

(٧٩) المرجع المذكور، ٨١٣.

(٨٠) هنا أيضاً نجد المفردات خاصة بالمعنى.

(٨١) أرسل أوليس رجلاً «بنوع من الكمين» (٤٥).

بالصيد»[٨٢]. وعندما يغمى على فيلوكتيت، يقوم نيوبتوليم بلفظ أبياتٍ ثمانية العروض لها طابع النبوءة: «ما أراه أنا هو أننا عبثاً نستولي على القوس إن كنا سنذهب بدون الرجل نفسه»[٨٣]. «كما أن فيلوكتيت يذكر يديه اللتين صارتا فريسة الإنسان الذي قبض عليه»[٨٤].

ولا شك في أن مفردات الصيد والحرب هذه هي استعارة بلاغية. فمسرحية فيلوكتيت ليست «وسام الشجاعة الأحمر» وحملة الصيد التي يقوم بها نيوبتوليم تتم على مستوى اللغة فقط»: «يجب أن تسلب روح فيلوكتيت بكلماتك»[٨٥]. لكن هذه اللغة هي لغة الكذب طالما أن أوليس يرفض اللجوء إلى القوة والإقناع في آن معاً[٨٦]، وهي لغة تحمل معنيين مثل اللغة التي يستعملها البائع المزعوم[٨٧].

وإذا عدنا الآن إلى الاستعارة الحربية، فإنه من الضروري أن نفهم ما يلي: بما أن وضعية المراهق الفتى éphèbe هي في الأصل حالة مؤقتة، فإن نيوبتوليم لا يقدر أن يبرر فعله بغير الإرجاع إلى طاعة السلطة القائمة[٨٨]. فالفتيان يمكن أن يمارسوا الحيلة المرتبطة بأسطورة الآباتية، لكن الحيلة ليست مساراً أخلاقياً عليهم اتباعه، وأوليس «زعيم المبتدئين»[٨٩] يلخص الأمور على هواه حين يقول لنيوبتوليم «سوف نثبت النزاهة فيما بعد. أما في هذه المرة، فسلم قيادك لي لفترة وجيزة - يوم لا أكثر - تكون فيها سافلاً، وبعدها، يمكن أن تطلق على نفسك طيلة حياتك إسم أكثر الفانين نزاهة»[٩٠]. إن قيمة إنجاز الفتيان تتلاشى مع

---

(٨٢) فيلوكتيت، ١١٠.
(٨٣) المرجع المذكور، ٨٣٩ - ٨٤٠.
(٨٤) المرجع المذكور، ١٠٠٥ - ١٠٠٧.
(٨٥) المرجع المذكور، ٥٤ - ٥٥.
(٨٦) المرجع المذكور، ٥٤ - ٩٥.
(٨٧) المرجع الذكور، ١٣٠. إن فكرة دور اللغة في مسرحية فيلوكتيت تستحق أن تطور بشكل كبير. انظر الخطوط العامة لذلك في دراسة بودليسكي

A. PODLECKI, The Power of the Word in Sophocles' Philoctetes", Gr. Rom. and Byz. St, 7, 1966, p. 233 - 250.

(٨٨) فيلوكتيت، ٩٢٥.
(٨٩) لقد استقيت هذا التعبير من F. Jouan.
(٩٠) فيلوكتيت، ٨٢ - ٨٥.

تحقيقه؛ وكل إطالة هي أمر مستحيل. كذلك، وحتى أثناء قيام نيوبتوليم بخداع فيلوكتيت، فإنه يعبر عن إعجابهما المشترك بالمثال العسكري في نسخته الأرستقراطية، وذلك مما لا شك فيه؛ أو لم يكن نيوبتوليم - بيروس Néoptolème Pyrrhos الأب الروحي للـ «pyrrhique»، تلك الرقصة القتالية الخاصة بجنود المشاة؟(٩١) وأوليس نفسه، عندما يحاول بإسم زيوس أن يقنع فيلوكتيت بأن يتبعه إلى طروادة، فإنه يعرض عليه أن يكون عضواً في النخبة العسكرية(٩٢) التي تستولي على المدينة. ورغم أن النبوءة التي يلفظها هيلينوس كانت تؤكد أن الوجود الطوعي لفيلوكتيت، وليس القوس وحده كان ضرورياً للاستيلاء على طروادة(٩٣)، فإن أوليس لم يكن يهتم سوى بالقوس وكان يفكر بنقل فيلوكتيت إلى طروادة بالقوة(٩٤). لقد كان يتصرف ويتكلم كما لو أن القوس يمكن أن ينفصل عن الإنسان. فهناك حسب قوله رماة سهام غير فيلوكتيت، ولذا يمكن أن يعهد بقوسه إلى توكروس(٩٥)، ولو تفحصنا المشاهد الثلاثة التي كان فيها حاضراً، فإننا نلاحظ أن المفردات العسكرية ترتبط بالمفردات التي تستخدم لوصف السفسطائيين(٩٦). فهل كان بذلك سياسياً صرفاً؟ لا شك، وبالمعنى الذي كان فيه كليون في كتاب توسيديد أو الأثينيون في الحوار مع الميليينيين سياسيين خالصين. بل لقد جعل سوفوكلس منه قاصداً

---

(٩١) لقد اظهر بويو J. POUILLOUX أن هذا التقليد الذي أثبته لوسيان وحده كان قد ذكره يوريبيدس بشكل ضمني:

LUCIEN, De saltatione, II. EURIPIDE, Andromaque, 1135 - J. POUILLOUX et G. ROUX, Enigmes à Delphes Paris, 1963, p. 117.

(٩٢) فيلوكتيت، ٩٩٧.

(٩٣) يظهر ذلك أيضاً في الرواية التي رواها التاجر المزعوم (٦٠٣ - ٦٢١) كما في محاولة نيوبتوليم الأخيرة لإقناع فيلوكتيت أن يتبعه (١٣٣٢).

(٩٤) هذا هو رأي كنوكس:

B. W. KNOX: "In fact Odysseus repeatedly and exclusively emphasizes one thing and one thing only - the bow". (The Heroic Temper, p. 126); cf. les vers, 68, 113 - 115, 975 - 983, 1055, 1062.

(٩٥) فيلوكتيت، ١٠٥٥ - ١٠٦٢.

(٩٦) انظر الكلمات اليونانية التي تدل على ذلك.

سياسياً أثينياً[٩٧]. وهو ينهي تأنيبه لنيوبتوليم بإرجاعات إلى هيرميس ونيكه وأثينا بولياس[٩٨]. وبناء على أوامره فإن البائع المزعوم يشرح بأن أبناء تيزيوس ملك أثينا قد خرجوا في إثر نيوبتوليم[٩٩]. ومداخلته الأخيرة تدل على أنه سوف يقدم تقريراً «الجيش بأكمله»[١٠٠] وهذ يدل على أنه بالمعنى السياسي سوف يدعو مجلس الشعب للانعقاد. وبهذا نكون قد انتقلنا إلى مجال تراجيدي بحت وليس إلى مجال التاريخ أو الفلسفة السياسية. إن أوليس السياسي الصرف يخرج من مجال المدينة polis بسبب مغالاته في السياسة. إنه الصورة المناقضة كلياً لفيلوكتيت لأنه المتحضر المغالي في تحضره مقابل الإنسان الذي توحش. وهو أيضاً نسخة أخرى من شخصية كريون. ولكي نستعيد نفس التعبير الذي يأتي في نشيد الجوقة الشهير في مسرحية أنتيجون لوصف الرجل الذي لا يتسلح إلا بالفن téchne، فإنه أبعد ما يكون عن الرجل المغرق في مدنيته hupsípolis. إنه مثل فيلوكتيت نفسه، ولكن لأسباب معاكسة، إنسان لا مدني ápolis[١٠١]. وذلك صحيح من حيث أنه بعد أن أنجز مهمته قد خسر كل شيء في المغامرة التي تصفها مسرحية فيلوكتيت. إنه ذلك الذي يقال عن نيوبتوليم في بداية المسرحية[١٠٢] أنه إبنه، لكن الشاب لا يلبث أن يصبح إبن

(٩٧) استناداً إلى ذلك، يبدو لي من المفيد أن نبحث عن «مفاتيح» شخصيات سوفوكلس، وهي لعبة تسلى بها كثيرون منذ القرن الثامن عشر حيث تم الربط مثلاً بين السيبياد Alcibiade المنفي والذي أعيد إلى وطنه وبين فيلوكتيت. انظر في نهاية المطاف:

M. H. JAMSON, "Politics and the Philoctetes", Classical Philology, 51, 1956, p. 217 - 227.

(٩٨) فيلوكتيت، ١٣٣ - ١٣٤.

(٩٩) المرجع المذكور، ٥٦٢ من الممكن أن يكون سوفوكلس قد لمح هنا إلى تراجيديته Skyrioi، وفيها ذهب أبناء تيزيوس للبحث عن نيوبتوليم في جزيرته. انظر:

(T. ZIELINSKI, Tragodumenon libri tres, Cracovie, 1952 p. 1 - 112, et pour une représentation de cette même scène sur un vase, Ch. DUGAS, "L'Ambassade à Skyros", Bulletin de correspondance hellénique, 1934, p. 28 - 290)

(١٠٠) المرجع المذكور، ١٥٢٧.

(١٠١) أنتيغونا، ٣٧٠ ؛ Cf. H. FUNKE, Antike und Abendland, 12, 1966, p. 29 - 50.

(١٠٢) فيلوكتيت، ٩٩ - ١٣٠.

فيلوكتيت ثم رفيقه[١٠٣]. ونيوبتوليم الذي يوحي إسمه بفكرة الشباب يمثل الوسيط الإجباري بين أوليس وفيلوكتيت طالما أن أوليس والبطل المجروح لا يستطيعان أن يتواصلا لأن كلاً منهما يقبع في حده الأقصى. إن إبن أخيل من حيث هو فتى éphèbe يرتبط بالطبيعة الوحشية، وهذا يسمح له أن يدخل في علاقة مع فيلوكتيت؛ ومن حيث هو جندي ومواطن المستقبل، فإنه ملزم بإطاعة النائب الذي هو أوليس. لكن وجود هذا الأخير لا يعود ضرورياً بمجرد أن يعود الرجلان الآخران لينغمسا في الحياة «الطبيعية». ولذا، عندما يأتي هيراكليس ليحل المعضلة المطروحة يكون أوليس قد اختفى، وهو لا يحضر في المشهد النهائي الذي يقوم هيراكليس خلاله بتقديم الحل مسهلاً بذلك عودة فيلوكتيت ونيوبتوليم إلى نطاق المدينة.

هناك في الواقع مشكلة لابد من حلها، وهي مشكلة تراجيدية بحتة. فلكي يجتاز نيوبتوليم المرحلة التي تفصل الفتى عن الجندي، لا يكفي أن يعود ليصبح ما كان عليه، كما يدعوه لذلك فيلوكتيت[١٠٤]، وأن يعود إلى طبعه phúsis الأصلي[١٠٥]. فأخلاقيات الجنود التي يرتبط بها كل منهما تفترض الاشتراك في الحرب. وعندما يطرح فيلوكتيت السؤال الذي نجده في كل التراجيديات الإغريقية: «ماذا أفعل؟»[١٠٦] بعد أن توسل إليه نيوبتوليم للمرة الأخيرة أن يعود إلى ساحة المعركة، نجده يختار مثل أنتيغونا القيم العائلية: «قدنا إلى البيت ثم إبق في سكيروس»[١٠٧]. وهو يَعد نيوبتوليم أن يعترف بأبيه. لقد اختار فيلوكتيت إذن العذاب والقوس الذي يرتبط به. وعندما يحاول نيوبتوليم أن يعرف ما الذي سيفعله إذا ما أتى الآخيون ليجتاحوا أرضه، يجيب أنه سيساعده بواسطة سهام هيراكليس، أي أن كل ما يفعله في الواقع هو تغيير ليمنوس. كذلك فإن نيوبتوليم يقوم بنفس الخيار، وهذا ما يطلق عليه بلغة الجندية الهروب من الخدمة. وتيكوفون فيلاموفيتش

(١٠٣) لقد قارن راينهاردت K. REINHARDT, (op. cit; supra, p. 176) وهو مصيب في ذلك العلاقات بين أوليس ونيوبتوليم بالعلاقات بين كريون وإبنه هيمون في مسرحية أنتيغونا.

(١٠٤) فيلوكتيت، ٩٥٠.

(١٠٥) فيلوكتيت، ٩٠٢.

(١٠٦) فيلوكتيت، ١٠٦٣ - ١٣٥٠.

الذي كان يكتب كتابه خلال الحرب العالمية الأولى لم يخطىء في تفسير ذلك[١٠٨] وكان واعياً له تماماً.

إن هذا الخيار للقيم العائلية ضد القيم المدنية يصبح لافتاً للنظر حين ندرك أنه ما من شخصية أخرى تظل حاضرة طيلة التراجيديا ولا حتى تلك التي تظهر في نهايتها. إن سوفوكليس يعرف جيداً أن فيلوكتيت هو ملك ماليديا[١٠٩] لكنه يقدمه في مرات عديدة على أنه رجل Oeta[١١٠]، وهو جبل مجاور لمملكته بدون شك. ولكنه على الأخص مكان محرقة هيراكليس. وفي هذا الجبل قام فيلوكتيت بالتقاط قوس البطل الذي تحول إلى إله. لكن هيراكليس الذي يتم ذكره هنا، هيراكليس الذي هو بشكل من الأشكال والد فيلوكتيت[١١١] ليس بالضرورة هيراكليس رامي السهام، ولا هيراكلس الصياد قاتل الحيوانات الوحشية، وإنما «المقاتل ذو الترس البرونزي»[١١٢] أي هيراكليس الجندي. وكما في كل مسرحيات سوفوكليس، فإن مخطط الآلهة يُنجز بدون أن تكون الشخصيات واعية لذلك[١١٣]. وعودة فيلوكتيت إلى عالم البشر، وهو موضوع الإنجاز الفتياني لنيوبتوليم، هذه العودة قد بدأت تتبدى منذ أن بدأ فيلوكتيت للمرة الأولى منذ عشر سنوات يسمع أناساً يتكلمون اليونانية، أي منذ أن استعاد صلته باللغة[١١٤]. والاقتراح الذي يقدم له[١١٥] بان يتم الاعتناء به ومعالجته في طروادة هو الاقتراح الذي يتم تطبيقه. لكن أكثر ما يلفت النظر هو الكيفية التي سيجعل هيراكليس نفسه فيها المبشر بالمثل العسكرية التي تظل حاضرة طيلة المسرحية. وإنني

(١٠٧) فيلوكتيت، ١٣٦٨، يتم تكرار التعبير نفسه في البيت ١٣٩٩.

(١٠٨) Op. cit; supra, p. 280

(١٠٩) فيلوكتيت، ٧٢٥.

(١١٠) المرجع المذكور، ٤٥٣، ٤٧٩، ٤٩٠، ٦٦٤، ٧٢٨، ١٤٣٠.

(١١١) كل ذلك قد انتبه إليه آفري H. C. AVERY في مقاله الذي تمت الإشارة إليه سابقاً .Hermes, 1965

(١١٢) فيلوكتيت، ٧٢٦.

(١١٣) حول هذه النقطة، لا شك أن بورا BOWRA محق في رأيه ضد كيتو KITTO. انظر ما سبق ص ١٦٦ رقم ١٩.

(١١٤) فيلوكتيت، ٢٢٠ - ٢٣١.

(١١٥) المرجع المذكور، ٩١٩ - ٩٢٠، ١٣٧٦ - ١٣٧٩.

أقول أنه ملفت للنظر لأن الأسطورة كانت قاطعة في هذا المجال. وكل إغريقي يعرف أن فيلوكتيت كان قد قتل باريس Pâris في معركة فردية[١١٦] بسهام هيراكليس في نهاية المسرحية؟ «إنك إذ ستذهب مع هذا الرجل (نيوبتوليم) للمدينة الطروادية (..) فإنك سوف تصرع بسهامي باريس الذي سبب مصائبك»[١١٧]. وبعدها مباشرة يقوم الإله بالتمييز بين النصر الذي سيحققه فيلوكتيت بفضل القوس، وذلك الذي سيحققه بفضل قدرته الشخصية على القتال، وبفضل التميز الذي سيطاله بفضل قتاله إلى جانب بقية الإغريقيين: «ستستولي على طروادة وستنال نصيبك من الغنيمة التي تحق لك مقابل شجاعتك من بين كل مقاتلينا[١١٨]، وسترسل تلك الغنيمة إلى والدك بياس في قصرك الواقع على هضبة أويتا بلادك. أما الغنيمة التي ستنالها من الجيش كذكرى لسهامي[١١٩]، فاحملها إلى محرقتي[١٢٠]». ما سيتأتى من القوس سيعود إذن إلى محرقة هيراكليس. وفي هذا فصل ما بين فيلوكتيت رامي السهام وفيلوكتيت الجندي. أما نيوبتوليم، فإن وضعه أيضاً سيتغير. فقد انتهى تحوله إلى مقاتل كامل. وحين كان نيوبتوليم من موقعه كرجل يظن نفسه مؤهلاً للاستيلاء عى المدينة يتساءل عن دور القوس في سقوط طروادة، يجيبه أوليس: «لن تستطيع ذلك بدون السهم، ولا السهم قادر أن يحقق ذلك بدونك»[١٢١]. ولقد استعمل هيراكليس أثناء توجهه بالحديث إلى ابن أخيل صيغة مماثلة لكنها تتعلق هذه المرة بفيلوكتيت وليس بالسلاح: «لن تستطيع بدونه أن تجتاح السهل الطروادي، ولن يستطيع هو ذلك بدونك»[١٢٢] وهكذا نجد نفسنا ننتقل من الربط ما بين رجل وقوس، إلى الربط ما بين رجلين، ما بين مقاتلين. ويضيف هيراكليس: «مثل أسدين يتقاسمان نفس المصير[١٢٣]، ليهتم أحدكما بالآخر،

(١١٦) انظر ملخص الإلياذة الصغيرة (La Petite Iliade, (los. cit; supra, p. 163, n. 8

(١١٧) فيلوكتيت، ١٤٢٣ - ١٤٢٦.

(١١٨) المرجع المذكور، ١٤٢٩.

(١١٩) المرجع المذكور، ١٤٣٢.

(١٢٠) المرجع المذكور، ١٤٢٨ - ١٤٣٣.

(١٢١) المرجع المذكور، ١١٥.

(١٢٢) المرجع المذكور، ١٤٣٤ - ١٤٣٥.

(١٢٣) الكلمة اليونانية يمكن أن ترجع إلى الرفيق في العسكرية، انظر أسخيلوس، السبعة ضد طيبة، ٣٥٤. لنلاحظ أيضاً اللجوء إلى المبارزة التي تدعم موضوع التضامن.

أنت به وهو بك»[١٢٤]. وهذا هو القسم الذي يلفظه الفتى حين يحلف ألا يتخلى عن رفيقه في الصف.

إن الإنسان المتوحش قد عاد إذن إلى المدينة، والفتى قد أصبح جندياً. يبقى مع ذلك تحول أخير لابد أن يتم، وهو تحول الطبيعة ذاتها. فحتى نهاية المسرحية تماماً تكون ليمنوس أرضاً خالية من البشر، بلد الطبيعة الوحشية والفتاكة، بلد الزواحف والحيوانات المفترسة. ولقد كان كهف فيلوكتيت قد وُصف بأنه «مسكن ليس بمسكن»[١٢٥]، لكن فيلوكتيت إذ يودع، فإنه يودع أرضاً رعوية، حتى ولو كان يذكر أنه قد عرف الألم فيها؛ وذلك لا يعني أنها قد اصبحت أرضاً «حضرية»، لكن التوحش هو الذي غير من دلالاته، تماماً مثلما تكون الجزيرة في مسرحية العاصفة لشكسبير جزيرة كاليبان حيناً وجزيرة آرييل أحياناً أخرى. فالحوريات تحل محل الحيوانات المتوحشة، وعالم كامل من الرطوبة ينبثق[١٢٦]. «هيا! ولأحيي على الأقل تلك الأرض في اللحظة التي أبتعد فيها عنها. وداعاً أيها المسكن[١٢٧] الذي حماني طويلاً،وأنتن يا حوريات البراري الرطبة، وأنت ياتكسر الأمواج الذكوري (..)، ها هي تقترب الساعة التي أترككم فيها، مع نبع ومياه أبولو ليسيان»[١٢٨]. وأما البحر، فإنه لم يعد يعزل وإنما يجمع: «وداعاً يا أرض ليمنوس المغطاة بالأمواج، ولتجعلي الرحلة التي تحملني دون إثقال سعيدة»[١٢٩]. المسرحية تنتهي إذن بأمنية الإبحار السعيد

---

(١٢٤) فيلوكتيت، ١٤٣٦ - ١٤٣٧.

(١٢٥) المرجع المذكور، ٥٣٤.

(١٢٦) لم ينتبه سيغال Ch. SEGAL إلى تلون المعنى عندما كتب في مقالته التي تبقى ممتازة عدا ذلك والتي تحمل عنوان

(Nature and the World of Man in Greek Literature), Arion, 2, I, 1963, p. 19 - 57: "His final words are not a Welcoming of the human world, but a last farewell to the wildness in wich he has suffered, but there is a lie between it and man".

(١٢٧) الكلمة اليونانية تعني بشكل أدق القصر، لكن الكلمة ليس لها هنا نفس القيمة لأنها تحمل طابع السخرية وفي نفس الوقت تدل على الديكور.

cf. supra. p. 168, n. 36

(١٢٨) فيلوكتيت، ١٤٥٢ - ١٤٦١.

(١٢٩) المرجع المذكور، ١٤٦٤ - ١٤٦٥.

eúploia[١٣٠] تحت رعاية زيوس وحوريات البحر. وهذا يعني أن النظام الإلهي هو الذي يسمح للبشر أن يصبحوا من جديد أسياد الطبيعة الوحشية. وفي هذا يمكن الإنقلاب الأخير في مسرحية فيلوكتيت.

ooo

(١٣٠) هذه الأمنية تذكر بتلك (ذات المعنى المزدوج) التي كان قد تلفظ بها نيوبتوليم بعد أن نجحت حيلته (٧٧٩ - ٧٨١).

ملحق: حول إناء من متحف سيراقوسيا:

إن الإناء الذي وضعنا هنا صورة لواجهته الرئيسية (الواجهة الأخرى تمثل امرأة سكرى جالسة بين مخلوقين من الساتير satyres) قد أثار منذ اكتشافه عام ١٩١٥ في مدافن فوسكو بالقرب من سيراقوسيا الكثير من النقاش والتعليقات. ولم تكن هذه التعليقات بلا فائدة. فلقد استطاع ترينداك A. D. Trendall أن يحدد بشكل أكيد صانعه وهو أحد أقدم «رسامي البايستوم Paestum»(*)، إنه «رسام Dircé» الذي يبدو أن كل أعماله كانت تشرح مشاهد تراجيدية (بروحية تنتمي إلى الدراما الساتيرية أكثر منها إلى التراجيديا البحتة، كما يتبدى من الظهور المتكرر فيها لمخلوقات ساتيرية شابة). والتاريخ هو حوالي ٣٨٠ - ٣٦٠ ق.م.[١٣١].

ولقد تم التعرف مباشرة على الشخصية المركزية فيه[١٣٢] فهو فيلوكتيت الملتحي بشعره الأشعث يجلس على جلد فهد وسط كهف تحيط بأبعاده أقواس حمراء تحددها بشكل غير منتظم خطوط سوداء، في حين تمثل البقع البيضاء الواسعة خشونة تضاريس الصخرة [١٣٣]. كذلك نرى أن قدم فيلوكتيت اليسرى المريضة تستند على الصخر،

(*) Paestum هي الجزء الإيطالي الواقع على خليج ساليرنو من اليونان الكبرى. وقد تم العثور في مدفن اكتشف عام ١٩٦٩ على رسومات هي الوحيدة التي وصلت إلينا من الرسم الإغريقي في العصر الكلاسيكي (المترجمة).

(١٣١) Cf. A. D. TRENDALL, Paestan Pottery. A Study of the Red - figured Vases of Paestum, Rome. 1936, p. 7 - 18, n. 7

(١٣٢) Cf. B. PACE, "Filottete a Lemno. Pittura vascolare con riflessi dell'arte di Parrasio", Ausonia, 10, 1921, p. 150 - 159, et du même "Vasi figurati con riflessi della pittura di Parrasio", Mon. Ant. Accad. Linc, 28, 1922, p. 522 - 598 (part. p. 542 - 550). Notre vase a été dûment répertorié par F. BROMMER, Vasenlisten zur griechischen Heldensage, Marburg, 1960, p. 329.

(١٣٣) لقد استوحيت الفكرة هنا من تعليقات آرياس:
P. E. ARIAS, fascicule du Corpus Vasorum Antiquorum (C. V. A.), Rome. 1941.

وهو يمسك قوسه بيده اليسرى وباليمنى ريشة لابد أنها تهدف لتخفيف آلامه. فوق فيلوكتيت نرى الطيور، وهي غنيمة آخر صيد قام به. وإنني أقول آخر صيد لأن جعبة سهامه المعلقة على اليسار تبدو فارغة. تحت ذراعه اليسرى هناك جرّة مدفونة في الأرض. أما الشخصيتان اللتان تنبثقان فوق الكهف فلا تثيران أي تساؤل: ففي اليسار فوق الصخرة نتعرف على الإلهة أثينا التي تضع خوذة على رأسها وتحمل الترس المستدير الذي يميز جنود المشاة. وعلى اليمين نتعرف على أوليس من pilos (قبعة البحارة) التي تميزه ومن لحيته، وهو يحمل جعبة سهام مغلقة (هل تحتوي على سهام فيلوكتيت؟). على اليسار أيضاً نرى فتى عارياً يستند إلى شجرة رامياً إلى الوراء الكلاميد chlamyd(*) المطرز، في حين تبدو حمالة سيفه التي انحلت وكأنها جزء من الشجرة. هذا الفتى يمكن أن يكون ديوميد الذي يرافق أوليس في مسرحية يور يبيدس أو نيوبتوليم في مسرحية سوفوكليس(١٣٤). وهذه مشكلة ثانوية نسبياً لأنه من الواضح

(*) الكلاميد هو دثار قصير مطرز معقود الياقة كان يرتديه الجنود الإغريق (المترجمة).

(١٣٤) الفرضية الأولى هي فرضية B. PACE. أما سيشان فقد أبرز فكرة أن «الصورة توحي بالصبا، مما يجعلنا نفكر بنيوبتوليم سوفوكلس»:

L. SECHAN (Etudes sur la tragédie grecque dans ses rapports avec la céramique, Paris 1926.

هذه الحجة ليست قاطعة لأننا نعرف إناءً آخر لمزج الخمر بالماء له شكل الجرس من نفس المدفن ولنفس الرسام ورد ذكره في دراسة تريندال:

TRENDALL, Red - figure Vases... Campanian I, n. 31, p. 204, planches 80 - 82.

يمثل هذا الوعاء بدون أدنى شك القبض على دو لون من قبل أوليس وديوميد، لكن هذا الأخير يبدو مثل فتى حليق اللحية وعار.

(Cf. CH. PICARD. Comptes rendus de l'Académie des inscriptions et belles - lettres, 1942, p. 244 - 246).

وبشكل عام فإن شبه المختص في هذا المجال الذي هو أنا لا يستطيع إلا أن يعجب مرة أخرى للجرأة التي يقطع بها بعض المختصون الرأي بالمشاكل الحساسة التي تثيرها مسائل مثل تلك التي تتعلق بالانتقال من المسرح إلى الفن التصويري. وإننا لنصعق إذ نقرأ لدى فيبر ما يلي:

Marg. BIEBER, The History of the Greek and Roman theater, Princton, 1961, p. 34, et fig. 119: "Vase paintings based upon stage setting for Sophocles' Philoctetes have only a large rock and a single tree as a setting, while those for Euripides' Philoctetes represent a large carve around the hero. The vases testify

أن ما نراه هنا هو فتى (إيفيب) يبدو وكأنه يتلقى تعليمات أثينا المقاتلة(١٣٥). لكن الغموض يبدأ حين نحاول تحديد هوية المرأة الشابة المزينة بالجواهر والثياب الغالية التي تقف على اليمين لامسة الصخرة بيدها اليمنى، والتي يبدو أنها تتحدث مع أوليس. وكما أظهر فيللوميه P. Wuilleumier، «هي غريبة (..) عن كل ما يمثل هذا المشهد في الأدب والفن»(١٣٦). وما من تفسير واحد من التفسيرات التي تم اقتراحها يبدو مقنعاً(١٣٧)، كما أن الأدب لم يُظهر حتى هذه الحظة أية وثيقة موازية. ما من شيء

that Euripides had a chorus of women and used Athena as deux ex machina instead of Heracles who was used by Sophocles.".

إن هذا يعني أن ننسى:

١ ـ أن مسرحية سوفوكلس مثل مسرحية يوريبيدس كانت تجعل مسكن البطل في مغارة.

٢ ـ أن الفنانين كانت لديهم مصادر أخرى غير المسرح الكلاسيكي.

٣ ـ أن الصبية التي تظهر في وعاء سيراقوسيا لا تمثل بأي شكل الجوقة.

٤ ـ أنه ما من شيء يسمح بنسب التدخل الخارق Deus ex machina الذي يختم مسرحية يوريبيدس إلى الإلهة أثينا، اللهم إلا إذا كان الوعاء انعكاساً لهذه المسرحية، وهو مجرد احتمال. والواقع أن وبستر T. B. L. WEBSTER لم يذكر هذا الاحتمال، وأنا أميل لأن أوافقه في ذلك. لكن للأسف لا قيمة للحجة التي يستعملها حين يقول: «يجب عندئذ أن نتجرأ على الافتراض بأن الشاب هو أوليس وقد جددت أثينا شبابه». ذلك أن أوليس كان مصحوباً بديوميد (Tragedies of Euripides, p. 58). ومما يثير العجب أن نفس المؤلف يطلق هذه الحجة الجريئة في كتاب أعيد نشره في نفس السنة، وينسب دون أي تردد الإناء إلى مصوري مسرحيات يوريبيدس

Monuments illustrating Tragedy and Satyr Play, Londres, 1967, p. 162.

(١٣٥) إن تعليق A .V .C يؤكد على الطابع الخطابي لحركة أثينا.

(١٣٦) "Questions de céramique italiote", Revue archéologique, 33, 1931, p. 248

(١٣٧) لقد اقترح PACE أن يرى فيها حورية أو تجسيداً للجزيرة أو الإلهة بنديس Bendis، لكننا لا نستطيع أن نفهم ما الذي يمكن أن تفعله هذه الإلهة الغريبة من تراقيا في هذه الجزيرة. أما سيشان SECHAN في مؤلفه المذكور آنفاً ص ٤١٩، فبعد أن استبعد هذه الفرضيات، وتلك التي تجعل من الشخصية المؤنثة الإلهة بيتو (مرافقة أفروديت)، فإنه يفكر بالأحرى بشخصية المرأة المغرية التي يمكن أن تكون مستوحاة من مسرحية نجهلها جميعاً. وفي النهاية فإن سيتي S. SETTI في تعليق حديث على الوعاء المذكور (Contributo esegetico a un vaso "pestano" Dioniso, 38, 1964 p. 214 - 200) يستعيد الفرضية الأولى لباس جاعلاً من الصبية حورية، ومعطياً للأسطورة وللصبية وللإناء معنى جنائزياً. إن الحجج المستعملة واهية للغاية. وإذا ما كان من الضروري على الأخص حسب رغبة سيتي، أن نضفي على كل المشاهد المصورة على ...

على الإطلاق يؤكد أن هذه الشخصية إلهية. فهي لا تحمل أية علامة مميزة تدل على الألوهة، كما أنها ليست مرتفعة مثل أثينا. ومهما كان الأمر فإنه ما من حاجة للتذكير بأن أسطورة فيلوكتيت في كل الروايات التي نعرفها عنه لا تدخل أية شخصية نسائية في الحدث. ولذلك فإنه من المستحيل حالياً أن نحدد من هي تلك الشخصية.

.... آنية مكتشفة في القبور معنى جنائزياً فإننا يجب أن نلجأ في هذه الحالة إلى مراجعة جادة لمعارفنا في مجال الأسطورة اليونانية. إن سيتي هو أيضاً يقارب بين إناء سيراقوسيا ومسرحية يوريبيدس التي يشك تماماً بطابعها الجنائزي، دون أن يجد في ذلك أي تناقض مع تفسيره العام. وفي كل الأحوال، من غير المجدي أن نأمل بوجود تطابق كامل بين التقاليد الأدبية والتقاليد الإيقونوغرافية (التي تعتمد الصورة). والدليل على ذلك وثيقة اكتشفت في حفريات كاسترو (Etrurie) وفيها نجد فيلوكتيت وبالاميد وهيرميس مجتمعين معاً في جزيرة ليمنوس، وهو أمر ما كان متوقعاً بأي حال من الأحوال من قبل:

Cf. R. LABRECHTS, "Un miroir étrusque inédit et le mythe de Philoctète", Bulletin de l'Institut historique de Rome, 39, 1968, p. 1 - 25.

في هذا الغرض الأخير، أراد الفنان أن يعطينا معلومات بأن كتب إسم بالاميد أما الشخصية التي ما كان بمقدورنا أن نتعرف عليها تماماً دون ذلك. من جهتي، لم أتجرأ أن أعطي للشخصية الأنثوية إسماً، لكنني أذكر هنا أن الآنسة F. H. Pairault عضو المدرسة الفرنسية في روما التي عملت بنفسها على إناء سراقوسيا، والتي قرأت هذه الدراسة عندما كانت مخطوطة كتبت لي أنها من جهتها تشاركني الرأي ولا تتردد في إعطاء إسم آباتية Apaté للشخصية المجهولة. وهي تلاحظ أن «الآنية التي تنتمي إلى اليونان الكبرى تقدم لنا عدداً من الشخصيات النسائية ومن الشياطين ورموز النصر الغامضة. غالباً ما يتعلق الأمر بنوع من المفاهيم المجردة المشخصة». وشخصية آباتيه توجد على الأخص على إناء شهير معاصر نوعاًما لوثيقتنا، وهو إناء مزج الخمر بالماء المكتشف في كانوسيوم (Apaulie) والمعروف بإسم «إناء داريوس»:

(Musée de Naples, 3252; cf. M. BORDA, Ceramiche Apule, Bergame, 1966, p. 49 et pl. 14)

أما زينتها وأدواتها (جلد الفهد، ومشعل في كل يد) فمختلفة تماماً عن زينة الصبية في الصورة التي نتحدث عنها، لكن الأسلوب (التاريخي ـ التراجيدي) للرسام مختلف تماماً هو الآخر. حول إناء داريوس، انظر أيضاً:

C. ANTI, "Il vaso di Dario ed i Persiani di Frinico", Archeologia Classica, 4 I, 1952 pp, 23 - 45 (sur Apaté, p. 27.).

أما مدخل آباتيه الذي كتبه بيرمون مونتاناري G. BERMOND MONTANARI في موسوعة الفن الكلاسيكي l'Enciclopedia dell'arte classica, I, p. 456, et fig. 625 فلا يعطي سوى مثالاً واحداً من الرسم الأتيكي أسبق من هذا بكثير.

والملاحظات التالية، والتي نقدمها بشكل مؤقت واحتمالي (يمكن دائماً أن تظهر وثيقة جديدة)، تحاول أن تشرح هذه الوثيقة بوسيلة أخرى. فمن الصعب فعلياً ألا نشير إلى علاقات التناظر والتعاكس التي تنعقد في أرجاء المكان بين الكهف وبين الإنسان المتوحش. ولنحاول أن نقدم لائحة بهذه التعاكسات وتلك التناظرات.

إن التعاكس بين الشخصيات الذكورية والشخصيتين الأنثويتين بديهي. فالمرأتان ترتديان أساور وعقود، وكلتاهما ترتديان الثياب في حين أن الشخصيات الذكورية عارية أو متعرية حسب عرف صار كلاسيكياً. لكن الشخصيات من نفس الجنس تتعاكس فيما بينها كما يتعاكس الشباب مع سن الرشد. فالفتى (إيفيب) هو بشكل طبيعي حليق الذقن رشيق الجسد، أما شعره فيختفي خلف القبعة؛ أما قبعة أوليس pilos فهي على العكس مرمية للوراء مبرزة الشعر الكثيف. كذلك فإن لحيته، على العكس من لحية فيلوكتيت منحوتة بعناية مثل شعره. كذلك يتعاكس ما هو في الأعلى مع ما هو في الأسفل من خلال وجود أو غياب الأسلحة (وفي هذا المجال تأخذ عقدة سيف الفتى المحلولة كل قيمتها). لكن الشخصية الأنثوية على اليسار، أي أثينا، تبدو مدججة بالسلاح الذي يميز استكمال الرجولة، رجولة جنود المشاة. فالذراع قوية والصدر يكاد لا يظهر. أما أوليس فيحمل على العكس جعبة سهام هي رمز الحيلة. وإذا ما قبلنا فرضية أن هذه الجعبة تحتوي على سهام فيلوكتيت فإن الحيلة تصبح هنا مزدوجة: الحيلة بالسلاح والحيلة في الفعل. أما الشخصيتان الشابتان فلا تتعاكسان فيما بينهما بالجنس فقط (أنوثة الشخصية على اليمين تظهر بشكل واضح من بروز النهدين ومن غنى الثياب التي تتألف من كيتون Chiton (ثوب نسائي) وهيماتيون himation (معطف بدون أكمام). والفتى (إيفيب) يقف بعيداً منزوياً عن الكهف والعالم الوحشي على عكس المرأة الشابة التي تلمس بيدها اليمنى الحافة الخارجية للكهف. وهذا التعاكس يتم التأكيد عليه من خلال التفاصيل في الثياب: فكلاميد الفتى مطرز بنفس الموتيفات التي نجدها على ثوب فيلوكتيت القصير، وقد يكون في ذلك دلالة على قرابة روحية شبيهة بتلك التي وصفها سوفوكليس. في حين أن حزام الشابة يظهر تزيينات قريبة جداً من تلك التي نجدها على جعبة السهام التي يحملها أوليس. هناك إذن تعددية تزامنية تظهر بالكاد في التناظرات الأكثر وضوحاً وهي عري

الرجال ومجوهرات النساء[١٣٨]، ويمكن أن نقول إذن أن المشهد في اليسار يبدو وكأنه يتمحور حول مزايا الجندي وحول القيمة القتالية التقليدية، في حين تبدو الجهة اليمنى مخصصة لتقنيات الحيلة ولإغراء النسائي، وفي وسط ذلك الجدل يقبع فيلوكتيت. لكن القطبية بين ما هو مؤنث وما هو مذكر تجعل هذا التعاكس ينقلب جزئياً، فعلى اليسار، المرأة هي التي تحمل أسلحة الجندي، وعلى اليمين الرجل البالغ هو الذي يمثل الحيلة. وهكذا فإن الوضعية الدرامية للفتى الذي يصبح جندياً عبر مروره بمنعطف العالم الوحشي والخديعة «الأنثوية»[١٣٩] تجد هنا تعبيرها التصويري الكامل.

ooo

(١٣٨) إنني أدين بهذا الاقتراح لمود سيسونغ Maud Sissung.

(١٣٩) حول المظاهر الأنثوية للفتيان انظر هذا الفصل والملاحظة رقم ١٠٤.

فهرس الكتاب



الأسطورة والتراجيديا في اليونان القديمة

الأسطورة والتراجيديا في اليونان القديمة مجموعة دراسات نشرها جان بيير ڤرنان وبيير ڤيدال ناكيه في عام ١٩٧٢. وقد حقق الكتاب نجاحاً كبيراً في الأوساط الفكرية والأكاديمية، وتكرس كمرجع هام في مجال سوسيولوجيا الأدب والأنتروبولوجيا التاريخية التي تعتمد المنهج البنيوي للتحليل. وقد أُعيد طبعه ست مرات، كما تُرجم إلى كثير من لغات العالم.

في هذا الكتاب يتناول المؤلفان التراجيديا اليونانية التي انبثقت كممارسة اجتماعية وكظاهرة جمالية في القرن الخامس قبل الميلاد، زمن تشكّل المدينة. وهو زمن جرى فيه تحول جذري قام على التناحر بين الماضي الأسطوري الذي كان ما يزال حاضراً في الوعي الجمعي للإنسان اليوناني وصورة الذات لديه، وبين حاضر تأسس على قلب المفاهيم والقيم لتأسيس واقع سياسي جديد وإنسان مغاير. كما أنهما في هذا التحليل يقدمان قراءة نقدية للتفسيرات المعاصرة التي تناولت الأسطورة والتراجيديا، وعلى الأخص في مجال علم النفس. وبذلك تُشكل ترجمته إلى اللغة العربية اليوم إضافة معرفية هامة لكل من يهتم بالتاريخ والأسطورة والمسرح.

الناشـــر

السعر ١٨٠ ل.س